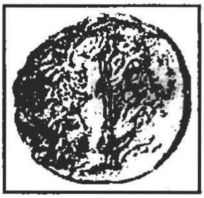
في البدء



الفريضة الغائبة..

والنائمون عن شواردها

عقب الحرب العالمية الثانية، ظهرت العديد من النظريات والمدارس الأدبية والفنية، كرد فعل على واحدة من أكبر المآسي التي عاشتها البشرية. وفي ظل ذلك المناخ المستشرف في بعض جوانبه والمتشائم في جوانب أخرى، تعالت أصوات تقول بـ "موت المثقف" الذي تحول الى كادر ضمني في النظم الاحتكارية الشمولية والرأسمالية، دون أن يلتفت أصحاب تلك الدعاوي الى أن نموذج المثقف الوطني المستقل و إن اختلفت تبدياته نوعياً عن حقبتي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، فهو في أسوأ الأحوال ليس النموذج الذي تقدمه وسائط الميديا الحديثة، ليس ذلك الوجه السلبي للمثقف السلطاني شائع الحضور الآن، وبألوان وأقنعة عديدة تناسب كافة الأدوار.

والمتأمل لدور المثقف الوطني المستقل عبر مراحل تاريخية وفي بلدان عديدة، سوف يلحظ أن هذا النموذج الحي للمثقفين الحقيقيين شكل جبهة نضالية إنسانية تسعى الى التحرر والانعتاق والتقدم بشعوبهم نحو المستقبل، وتحملوا وعانوا في سبيل ذلك ما عانوه بدءاً من سقراط الى ابن خلدون وابن رشد وفولتير ومنتسيكيو ورسو وعلي عبدالرزق وطه حسين وإدوار. سعيد وفرانز فانون، وغيرهم ممن آمنوا بالكلمة والموقف طريقا للحرية والمساواة والعدل. وقد شهدت الآونة العربية الأخيرة، وبشكل واضح خلال العقدين الماضيين، نماذج عديدة للمثقف العربي، ليس من بينها ذلك النموذج الحر الناصع، فرأينا على الشاشات وفي الكتب والدوريات صوراً وكلمات للعديد من المثقفين العرب من مختلف المشارب والأطياف الفكرية يقدحون زناد ذهنهم القومي والوحدوي عند أجتياح صدام حسين للكويت، وكانوا هم أنفسهم من هللوا لبطل البوابة الشرقية أثناء حربه مع إيران، وهم اليوم يبايعون أنظمة في الخليج وغيرها من الانظمة التي كانوا بالأمس القريب مناهضين لها؟!

هذه النماذج ظلت موجودة طوال التاريخ، لكنها امتلكت الآن وسائل نوعية عديدة لإظهار كذبها وتناقضاتها دون خجل، إنها موجودة دائما في مكان ما طوال الوقت، لكنها تصدرت المشهد المتهافت والمشوه وأدمنتٍ لعبة تدرِ الكثير والكثير، وهي لعبة الأقنعة...إنها الصورة الأكثر إثارة وجذبا إعلاميا، لكنها صورة ذات مضمون فارغ. وبالرغم من هذه الحقيقة التي يعلمها أصحابها قبل الآخرين، فإن هذا الضجيج، وهذا الطحن بلا طحين، تضيع في ضوضائه الأصوات الحقيقية لمثقفين أحرار مهمومين بقضايا واقعهم ومستقبل بلدانهم، هؤلاء الذين يمثلون الندرة التي أطلق عليها إدوار سعيد "المثقف النقدي" الذي يتسم بجسارة فكرية في تصديه للثابت والتقليد والاتباع ولا يقبل المهادنة، ذلك المثقفٍ النقدي "المستقل" المؤمن بحق كل البشر في الحياة بكرامة، وأن يتمتعوا جميعا بالعدالة والمساواة.

إن الوضع العربي المزري الذي نعيشه اليوم ليس إلا نتاج أخطاء فادحة في الماضي وعلى مستويات عديدة .. وأخطر هذه الأخطاء هو أننا لانزال نعيد إنتاج الماضي، ولكن بآليات مختلفة، وهو ما يضع فكرة المستقبل في بند " مستحيل التحقيق". وكل ذلك لا يمنع من التأكيد الآن على أهمية دور المثقف المستقل أكثر من ذي قبل، وعكس ذلك يعتبر خيانة من المثقف العربي لواقعه، وليس هناك ما هو أفدح في الخسارة من خيانة المثقف.

إن المثقف النقدي لا يتملق أية سلطة، حتى وإن كانت سلطة الجماهير التي يعبر عنها وعن أحلامها وطموحاتها، ولا يتورع عن توجيه النقد الذاتي لنفسه ولا طروحاتهٍ بهدف مراجعتها والعمل على تطويرها، فيضرب ــ في الوقت نفسه ــ مثلا على ضرورة المكاشفة والشفافية.

إن دور المثقف النقدي المنتمي الآن، هو التعبير عن انحيازه للحرية والكرامة، والمقاومة بوصفها الفريضة الواجبة والغائبة عن واقعنا العربي المدجن، التائه والمترنح بين سلطة القمع في الداخل وسلطة القمع من الخارج، بفعل أنظمة مهيضة الجناح، وقوى استعمارية مخربة.

والحديث عن المثقف العربي والمقاومة بمعناها الأوسع والأشمل في الفاعلية والتأثير، يقودنا الى التعليق على ما ردده بعض السياسيين والمثقفين العرب "الليبرليين الجدد" وغيرهم في الآونة الأخيرة، حين شكلوا خطاباً معلناً يدين المقاومة الفلسطينية واللبنانية تحت دعوى أنها قدمت المبرر لإسرائيل كي تشن هجومها الوحشي الأخير على غزة ولبنان فخربت المنشآت، وقتلت المدنيين الأبرياء العزل، والأطفال والنساء في "قانا2" وغيرها من مدن لبنان، واستهدفت البنية التحتية ، ودمرت ــ بتركيز شديد وحقد أعمى ــ التراث الحضاري العمراني والثقافي للبنان. وما خطاب تبرير المهانة في الثقافة العربية الآن إلا أحد مظاهر العجز وتسويقه كبضاعة لم تعد نخجل صُنّاعها!!

وفي ظل هذا الراهن المأزوم والمرير ــ وإن كان لا يبعث على الأمل ــ فإن الحديث عن المستقبل وسيناريوهاته المقبلة، أصبح أمرا ضروريا، في وقتٍ لم تعد فيه الثوراتٍ ولا الانقلابات، ضمن أجندة الشارع ونخبه المختلفة سياسيا واجتماعياً وثقافياً، ولأسباب عديدة يعلم معظمها الجميع. إنه وقت احتدام الرفض والضجر اللذين تم استحداث اصطلاح "الإصلاح" ليناسب إيقاعهما غير الدامي، والمزاج العام للواقع العربي الرخو. وبالفعل بدت الجماهير ونخبها تستهلك وتتداول مفردة "الإصلاح" وتفكر فيها حسب فروق وعيها بتصورات مختلفة.. لكن العجيب في الأمر والمثير للسخرية أن الأنظمة العربية القائمة والراسخة قد تبنت فكرة الإصلاح ورضيت بها تحت ضغوط خارجية تلت أحداث سبتمبر 2001م، بل وتعهدت هذه الأنظمة بتنفيد الأجندة الخارجية لعملية الاصلاح، واتخذ كل نظام خطوات(ديكورية) في طريق ذلك الإصلاح المحدد والمشروط ، بعد أن غيرت جلدها وارتدى سدنتها حلة جديدة، ليقودوا مرحلة الإصلاح تحت شعار"الفكر الجديد" و"تجاوز أخطاء الماضي" و"البدء في مرحلة جديدة".

وهنا السؤال يفرض نفسه : أي إصلاح هذا- المنشود؟ وما ملامحه ومشروعاته؟ ومن الذي يقوم به؟ وهل يمكن لمنتجي الخراب العربي السابق والحالي ــ فاقد الشيء لا يعطيه ــ أن ينقلبوا بين عشية وضحاها إلى مصلحين، أو إصلاحيين يمنحون الحرية السياسية لشعوبهم ويحققون العدالة الاجتماعية؟ وهل يمكن للجماهير العربية المحبطة والجريحة أن تمنح ثقتها وتسلم قيادها لمن تكمن مصلحتهم التاريخية في دوام قهرهم وإذلالهم؟ هل تستطيع قوى الحرس القديم- مبدئياً- أن تقبل رأياً مسموعاً غير رأيها؟ وهل يمكنها مبدئياً أيضا أن تثبت رغبتها الصادقة في الإصلاح بتوجيه نقد ذاتي حقيقي لما ارتكبته من أخطاء تصل إلى حد الجرائم في حق شعوبها وأوطانها،هل يمكن لهم أن يقدموا كشف حساب سياسي ومادي واجتماعي حقيقي لما يعتقدون أنهم أنجزوه في الماضي؟؟

إن الإصلاح الحقيقي لن يتأتى بالنوايا الحسنة وحدها ولن تمنحهٍ للشعوبٍ أنظمة هي السبب المباشر فيما آل إليه واقعنا العربي اقتصادياً وسياسيا واجتماعيا...إنها الأنظمة التي لا تهمها، ولن يهمها سوى مصالحها، وكأن لسان حالها يقول:

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر جراها الخلق ويختصم

القاهرة/الأول من أغسطس2006م



الحرب على الإرهاب ومشاريع الإصلاح في الوطن العربي

عبد الفتاح البشتي

لعلنا لانذهب بعيداً في القول بأن موضوع الإصلاح صار يحتل المرتبة الأولى في جدول أعمال منطقتنا بهذه السنوات الأخيرة.

ولقد كان الإصلاح الديمقراطي مطلباً طالما ناضلت من أجله النخب السياسية والثقافية العربية طيلة العقود الماضية. دخل الآلاف من أجله السجون ، واستشهد من أجله الآلاف، وتشرد من أجله الآلاف في منافي العالم الأربع. ولكنه اليوم لم يعد شأناً داخلياً كما كان قبلاً، بل غدا مسألة عالمية. وهذه إحدى نتائج العولمة التي من أهم سماتها تغير مفهوم الدولة الوطنية حيث هذا الاندماج الذي صرنا نشهده ونعيشه بين الداخل والخارج، أو كما كان يعرف في الأدبيات الكلاسيكية بالعامل الداخلي والعامل الخارجي. فلم يعد الداخل داخلاً محضاً كما لم يعد الخارجي كذلك، بل صارا مندمجين متشابكين بشكل يكاد يكون عضوياً.

حرب عالمية ثالثة بدون حرب

والعولمة أيضاً ما هي في التحليل الأخير إلا إفراز لما صار يسمى(بالنظام العالمي الجديد) هذا النظام الذي نشأ وأخذ في النمو والتشكل منذ أن شهد العالم نتائج حرب عالمية ثالثة ولكن بدون حرب. بل بطريقة دراماتيكية ما كان لأحد أن يتنبأ بها أو حتى يتخيل حدوثها بهذه الصورة.. بهذه السهولة.

فكلنا يعلم أن (النظام العالمي) الذي كان قائماً قبل هذا النظام الجديد، كان يتأسس ويرتكز على وجود معسكرين متعارضين؛ المعسكر الرأسمالي الغربي، والمعسكر الاشتراكي الشرقي. هذا الوضع الذي نشأ عقب الحرب العالمية الثانية ونتيجة لها. والذي كان يقوم على امتلاك هذين المعسكرين لقوى اقتصادية وعسكرية هائلة يأتي في مقدمتها السلاح النووي والذي شكل رادعاً حاسماً لوقوع

حرب عالمية ثالثة. كان محتماً لها إن وقعت أن تكون حرباً نووية لن يكون من نتيجتها انتصار أحد المعسكرين على الآخر، بل تدمير العالم كله، والقضاء على الحضارة البشرية برمتها. وهكذا فقد أخذ الصـراع بين المعسـكرين الطـابع الاقتصادي السياسي، الأيديولوجي والإعلامي، وأحيانا العسكري أيضا، ولكن هذا كان ينبغي دائماً أن يتم في الأطراف ولا يسمح له بأن يتطور إلى حرب فعليـة في المركز.

ولكن كل ذلك بدأ في التغير حينما بدأت المشاكل داخل (الأنظمة الاشتراكية) في الظهور على السطح.

كانت بولندا هي البداية، وكانت المفارقة الكبرى أن من قاد الأحـداث فـي بولندا هو اتحاد العمال المستقل (تضامن) في مواجهة حكومـة يقودهـا حـزب شيوعي يفترض أنه الطليعة والممثل الحقيقي للطبقة العاملة.

ثم جاء ميخائيل غورباتشوف إلى السلطة في الاتحـاد السـوفياتي مركـز المعسكر الاشتراكي وقاعدته ودعامته الأساسية ، وهكذا بدأت الأحداث تتداعى؛ البروسترويكا أي إعادة البناء (الغلاسنوك) أي الشفافية. ثم تهديد أمريكا ريغـان بحرب النجوم وتصعيد صراع التسلح. والذي بدا أنه لم يكن للاتحاد السـوفياتي المنخور داخلياً والمتأزم اقتصادياً قبلاً بها. وبدأت التنازلات. ثم كل ما نعرفـه جميعا من انهيار الاتحاد السوفياتي وتفكك المنظومة الاشتراكية. وانهيار ذراعها العسكري الرادع، حلف وارسو. وإلى غير ذلـك مـن الأحـداث والتـداعيات المعروفة.

هكذا إذن نشأ وبدأ في التكون ما صار يعرف اليوم بالنظام العالمي الجديـد. والذي صار يؤسس نفسه ويطور مواقعه، ويؤكد حضوره الفاعل والقوي تدريجياً على الساحة السياسية والدولية. وقد كانت حرب الخليج الأولى ثم حرب البلقان، وتدخل حلف الناتو في يوغوسلافيا منفرداً، وبدون غطاء ولو شكلياً مـن الأمـم المتحدة، ثم الحرب في أفغانستان، وأخيراً احتلال العراق لتؤكد وترسّـم بقـوة السلاح هذا النظام العالمي الجديد.

من جهة أخرى، فإن إنهيار المشروع الإشتراكي البديل، وخـروج النظـام الرأسمالي منتصرا في معركة إستمرت حوالي القرن؛ فتح الإمكانية لتعميم هـذا النظام ليشمل العالم كله. ولتخرج علينا التنظيرات التي تسوغ هذا وتبرره. فينظر فوكوياما بأن هذا النظام الرأسمالي الليبرالي هو نهاية التاريخ. وأن على البشرية أن ترضى بذلك وتقره، فليس هناك من أفق للتفكير في نظام بديل عنـه. كمـا يطرح هنتجتون بأن الصراع الآن سيكون صراعا بين الحضارات بعد أن كـان وإلى زمن صراع بين الإيديولوجيات المختلفة والمتناحرة.

انطلاقاً من كل هذا بدأ العمل الفعلي لتعميم هذا النظام الرأسمالي على دول العالم في شقيه الإقتصادي والسياسي وإذا كان تعميم إقتصاد السوق وفرضه أمراً متيسراً إلى درجة كبيرة، باستخدام أدوات قوية وفاعلة مثل البنك الدولي ومصرف النقد الدولي ثم منظمة التجارة العالمية (الجات). فإن تعميم الشق السياسي أي الشكل الليبرالي للحكم ووجهَ بصعوبات جمة. خاصةً في منطقةٍ الشرق الأوسط ووطننا العربي على وجه الخصوص. الذي ظلَ يعيش في ظل أنظمة أبوية بطرياركية خارجة عن سياق التطور التاريخي للبشرية المعاصرة.

أحداث سبتمبر والحرب على الإرهاب

ونبادر هنا إلى القول بأن أحداث 11 سبتمبر 2001 نفسها ما هي في التحليل الأخير، وبشكل مباشر أو غير مباشر إلا صناعة أمريكيـة. إذ أن إدارة الرئيس بوش، والمدعومة من أكثر الدوائر الأمريكية يمينية وتطرفاً. كانت في الواقع في أمس الحاجة إلى ذريعة تمكنها من اكتساح الكون من أجل التوسع والهيمنة. وإقامة الإمبراطورية الأمريكية. ولقد جاءت أحداث 11 سبتمبر في الوقت المناسب تماماً، لتعطي المبرر والذريعة لتلك الدوائر اليمينية الرجعية للمضي قُدماً في سياساتها للهيمنة على العالم.

وكما لم تكن الحرب في أفغانستان حرب لتحرير الشعب الأفغاني من سيطرة طالبان والقاعدة، التي طالما أيدتها ومولتها أمريكا. بل من أجل السيطرة على منطقة استراتيجية في غاية الأهمية حيث تقع على حدود الاتحاد السوفياتي السابق، والصين، وإيران وباكستان والاقتراب من بحر قزوين حيث الاحتياطي الهائل من النفط. فإن الحرب الآن في العراق لم تكن مطلقاً- وكما تأكد ذلك الآن- من أجل نزع أسلحة الدمار الشامل العراقية المزعومة، والتي ليس لها وجود، ولا من أجل تحرير الشعب العراقي من قمع نظام صدام ودكتاتوريته بل من أجل السيطرة على منابع الطاقة، وإحتياطات النفط الهائلة في العراق والجزيرة العربية والخليج. والإقتراب من منابعه في إيران والتي سيصلونها عاجلاً أو آجلاً سلماً أو حرباً. وبهذا سيحكم الأمريكان قبضتهم على أكبر الاحتياطيات العالمية للطاقة. الشيء الذي سيجعلهم في موقع تنافسي أقوى في صراعهم ضد أوروبا واليابان وروسيا والصين. وانطلاقاً من هذا التحليل فإننا نذهب إلى القول بأن الحرب التي تخوضها أمريكا في أفغانستان والعراق هي ليست حرباً ضد الإرهاب كما يزعمون، وليست حرباً من أجل الحرية والديمقراطية كما تروُج لذلك أجهزتهم الإعلامية. بل هي حرب من أجل السيطرة والهيمنة والنفوذ.

ولكن الأمريكان، لكي يبرروا أنفسهم ، فأنهم يخوضون هذه الحروب تحت شعارات أيديولوجية، عنوانها الأساسي المعلن هو نشر الديمقراطية والحريات في الشرق الأوسط، والعالم العربي تحديدا.

مأزق النظام العربي

وهنا بالضبط يقع مأزق النظام السياسي العربي، الذي يخضع لضغوطات كبيرة بقصد تغيير بناه وهياكله وآليات عمله. الأمر الذي ترى أمريكا أنه من شأنه أن يتيح مناخاً أكبر للديمقراطية والحريات ، الشيء الذي سيكون له أكبر الأثر على تجفيف منابع الإرهاب كما يقولون وأن هذا ما يفسر الضغوطات الهائلة على المراكز المهمة في المنطقة: السعودية، مصر، سوريا، وإيران. ولكن النخب الحاكمة في تلك الدول، والتي لم تتعود سوى على الدعم والمساندة من أمريكا يربكها كل ذلك ويضعها في حالة من الحيرة وعدم القدرة على تحديد الاتجاه. وذلك أنهم لم يعودوا يعرفون ما الذي تريده حليفتهم أمريكا بالضبط، ذلك أن الأمريكان وهذه الأنظمة الحليفة، وحتى النخب السياسية العربية تعلم علم اليقين أن ديمقراطية حقيقية في العالم العربي، سيكون نتيجتها الحتمية قيام أنظمة معادية لأمريكا. فماذا تريد أمريكا؟!

إنها تريد تغييرات شكلية في طرائق الحكم. تريد ديموقراطية. يتم فيها إستعارة الأشكال الخارجية للديمقراطية الغربية. وذلك غن طريق إصلاحات ليبرالية في النظام الاقتصادي والسياسي والإداري والتعليمي، تفضي إلى إضعاف قبضة الدولة على الحياة الإقتصادية والسياسية، ودعم التيارات الإصلاحية خاصة ذوي الميول الليبرالية الغربية، وبعث الحياة في الطبقة الوسطى وتنشيط دورها بأمل أن يؤدي كل ذلك إلى تحسين مستوى المعيشة، وإشاعة قدر أكبر من الحريات ونمو مجتمع مدني حديث وكل ذلك بهدف تخفيف الاحتقان ، وتهدئة حالة اليأس والإحباط التي يعيشها المواطن العربي، والتي أدت إلى تفشي الأصولية الإسلامية التي يعتبرونها المنبع الأساسي للإرهاب. ذلك هو في إعتقادنا الأساس التحليلي النظري الذي بنت عليه أمريكا طرحها أو برنامجها الجديد لدمقرطة الشرق الأوسط والعالم العربي. كما ظهرت بداية في مشروع كولن باول وتصريحات المسئولين الأمريكيين، والتي تبلورت أخيرا في مشروع الشرق الأوسط الكبير. والذي يمتد من افغانستان وتركيا وانتهاءً بطنجة محتويا في داخله دول المنطقة كافة بما فيها إسرائيل طبعا. هذا المشروع الذي سيعتمد في تطبيقه على تركيا والعراق الأمريكي الجديد وربما بعض الدول الأخرى.

عامل آخر دفع أمريكا إلى طرح هذا المشروع هو ما أعلنه الرئيس الأمريكي نفسه من أن سبب كره الشعوب العربية لأمريكا هو بالأساس لأنها كانت تؤيد أنظمة ديكتاتورية ، مرفوضة ومكروهة من شعوبها ، وأن هذا قد أدى

بالنتيجة إلى كره لأمريكا من قبل الشعوب العربية. وأنهم قد اكتشفوا الآن خطأ سياستهم تلك التي يعملون على إصلاحها بطرح مشروعهم الجديد. وفي الوقت الذي نرى فيه أن هذا الطرح صحيح جزئياً، إلا أنه يتغاضى ويتجاهل سبباً أساسياً آخر في كره الشعوب العربية لأمريكا. ألا وهو موقفها من الصراع العربي الإسرائيلي، وانحيازها الفاضح واللاأخلاقي لإسرائيل. والذي هو عامل أساسي من عوامل التوتر وعدم الاستقرار والاستبداد وانتشار الأصولية في المنطقة.

النظام العربي نفسه وتحت ضغط التيارات السلفية الأصولية والتي تشكل التهديد الأساسي وربما الوحيد في هذه المرحلة. يحاول أن ينفتح وذلك بإعطاء هامش محسوب للتيارات الحداثية وأيضاً الإسلامية الإصلاحية المعتدلة كإجراء تكتيكي يأمل من خلاله إحداث شيء من التوازن في الحياة السياسية مستهدفاً كسب قطاع من الجمهور السياسي العربي وخاصة الشباب للأفكار الحداثية والإصلاحية.

وهكذا بدل أن يكون النظام العربي في مواجهة مباشرة وحادة بينه وبين تيارات الإسلام السياسي الأصولية. فإنه يريد أن يسمح بإضافة ضلع ثالث. بحيث تكون الواقعة السياسية العربية على شكل مثلث: يتمثل الضلع الأول في النظام والثاني في تيارات الإسلام السياسي، والثالث في التيارات الحداثية الإصلاحية والمعتدلة. معتقداً بذلك أنه سيرتاح قليلاً من وطأة المواجهة الحادة مع تيارات الإسلام السياسي، حيث سينتقل جزءاً مهماً من الصراع بين التيارات الحداثية والإسلام السياسي. ورغم الدوافع الانتهازية لهذا الطرح؛ إلا أنه مفيد أولاً لأنه سيتيح للتيارات الحداثية على مختلف مشاربها بالتواجد والفعل والتأثير في الواقع بعد أن كانت محرومة منه لعدة عقود. وهو مفيد ثانياً لأنه سيفرض على النظام العربي القيام ببعض الإصلاحات الضرورية القانونية والسياسية كي يجعل هذا الطرح ممكن التطبيق.

هذا على المستوى الداخلي، أما بالنسبة للخارج فإن المأزق يتمثل في هذه الضغوطات القادمة من الخارج والتي تطالب بل تكاد تأمر بالإصلاح. ولضعف النظام العربي وهشاشته، وعدم اعتماده في مشروعيته القانونية والسياسية على قاعدة شعبية. فإنه يرى أنه لا مفر له من التعاطي مع هذه الضغوط والاستجابة لها بشكل أو بآخر.

إذ ورغم التصريحات المتوالية الصادرة من العواصم العربية والتي تعبر عن رفضها لأن يفرض عليها الإصلاح من الخارج وأنه لا يمكن أن تكون هناك وصفات جاهزة للإصلاح الديمقراطي. وإن الإصلاح لابد وأن ينبع من الداخل وأن يتم بشكل تدريجي...إلخ. إلا أن الاستجابة واضحة، فالجميع يتحدث عن

الإصلاح. بل وهناك مؤشرات على ذلك حتى ولو كانت مجهرية أو بسيطة وخاصة في مراكز وطننا العربي مصر والسعودية وسوريا، والتي تتعرض نظراً لوضعها ذاك لضغوطات أكبر. فنحن نعرف أنه تقرر أن تقام انتخابات بلدية في السعودية، وأكثر من ذلك سيسمح بأن تشارك فيها المرأة. ويصدر المثقفون السعوديون البيانات من حين لآخر ليعبروا عن وجهات نظرهم في الإصلاح. وكذلك الأمر في مصر وسوريا. ثم المؤتمرات التي أقيمت في عمان والإسكندرية والدوحة. وبالرغم من أنه لم يتم التوصل إلى أي شيء جدي فقد كان موضوع الإصلاح أحد بنود جدول أعمال القمة العربية التي انعقدت في تونس كذلك فإن مشروع الشرق الأوسط الكبير كان أحد البنود الرئيسية في أجندة قمة الثمانية التي عقدت مؤخراً في أمريكا.

ثم كانت الانتخابات الرئاسية في مصر، والتي أجريت لأول مرة في تاريخ الجمهورية المصرية بالانتخاب المباشر، مع مشاركة مرشحين آخرين. ومع المعرفة المسبقة لنتائج تلك الانتخابات إلا أن دلالاتها الرمزية بالغة الأهمية.

وأعقب ذلك الانتخابات البرلمانية في مصر أيضاً ، والتي أوصلت حوالي مئة من مرشحي المعارضة إلى سدة البرلمان. وأخيراً وليس آخراً الانتخابات في فلسطين المحتلة، والتي هي ربما بحق أول انتخابات حرة ونزيهة تجريها سلطة عربية حاكمة، نتج عنها وصول المعارضة متمثلة في حركة حماس إلى السلطة.

تلك كلها مؤشرات يمكن رصدها لتؤكد ما ذهبنا إليه في طرحنا السابق من تظافر العامل الداخلي والخارجي في احداث هذه الحركة في الواقع السياسي العربي.

ورغم قناعة المفكرين والمثقفين العرب بأن رؤية الأنظمة العربية الحاكمة لهذا الأمر المهم المتمثل في الإصلاح والديمقراطية لا تزال جوهرية تتسم بالجمود وقصر النظر. وأن كل ما تقوم به حتى الآن هو مجرد استجابات تكتيكية محدودة لضغوط خارجية واحتقان داخلي متعاظم إلا أنهم بادروا لأداء دورهم المتوقع منهم؛ فكتبوا المقالات وأعدوا الدراسات وأصدروا البيانات وعقدوا المؤتمرات والتي تمخضت عن إعداد مشاريع مهمة وطموحة لعلاج مسألة الإصلاح والديمقراطية في الوطن العربي. ولكن الدراسة الموضوعية، والقراءة المتأملة في كل تلك المشاريع والمقترحات على أهميتها يرى أنه ينقصها أمر على درجة كبيرة من الأهمية؛ ألا وهو قصور تلك الآراء والمقترحات عن تقديم الطرائق أو الآليات العملية التي تمكنٍ من وضعها موضع التطبيق الفعلي في الواقع. الشيء الذي جعل منها أفكاراً معلقة في الهواء وذلك بالضبط وتحديداً لفقدانها الآليات وطرائق التطبيق العملية.

الثابت والمتغير

انطلاقاً من كل هذا وبناء عليه ، فإني سأحاول عبر هذا المنبر أن أطرح وجهة نظري للخروج من هذا المأزق وتجاوز هذا الإشكال. وأنا أصدر في هذا الطرح من واقعية سياسية تقرأ الواقع الخاص قراءة موضوعية، ولكنها تنطلق وفي نفس الوقت من رؤية نقدية لهذا الواقع بهدف تجاوزه والارتفاع به إلى مرحلة أعلى وإحداث نقلة نوعية سيكون لها أعظم الأثر في تطور الحياة السياسية العربية ومن أجل ديمقراطية متوازنة منفتحة وقابلة للتطور.

إن هذا المقترح لا يخلو من طرافة، وهو فوق ذلك عربي صميم، بمعنى أنه نابع من إستقراء وتحليل علمي لواقعنا السياسي العربي الخاص والمتعين. ومن ثم فهو يتسم بالجدة الكاملة ولا يشبه أياً من الأنظمة أو أنماط الحكم المتعارف عليها في العالم اليوم. ومن قراءة واقعنا السياسي الخاص، فإننا نجد أننا محتاجون إلى شكل سياسي يضمن الاستقرار الذي يسمح بالإصلاح عن طريق تطور تدريجي مدروس. ونحن محتاجون في نفس الوقت إلى التغيير الذي يضمن حراكاً سياسياً، وحياة سياسية ديمقراطية نشطة وفاعلة.

ولكي نصل إلى تحقيق هذين الهدفين اللذين يبدوان للوهلة الأولى متعارضين. فإني سأعرض فيما يلي هذا التصور أو المقترح والذي على ما يبدو من بساطته الظاهرة، إلا أنه يمثل في إعتقادي الآلية المناسبة والعملية للخروج من المأزق، ووضع أفكارنا في الإصلاح والديموقراطية موضع التطبيق.

ينحصر هذا المقترح في الصيغة التالية؛ وذلك بأن يصار إلى تقسيم مؤسسة الحكم في أنظمتنا العربية إلى قسمين:

الأول: ويتمثل في مؤسسة الرئاسة أو الإمارة أو السلطنة أو المملكة أو القيادة السياسية للنظام مهما كان شكلها بحيث تتولى هذه المؤسسة الإشراف على الملفات الإستراتيجية؛ الجيش، السياسة الخارجية، وأجهزة أمن الدولة.

أما الثاني: فيتمثل في مؤسسة البرلمان ورئاسة الوزراء بحيث تتولى إدارة كافة شئون الدولة فيما عدا تلك الأمور الإستراتيجية سالفة الذكر.

وفي الوقت الذي ستتسم فيه مؤسسة الرئاسة (أياً كان شكلها) بالثبات النسبي، فإن مؤسسة رئاسة الوزارة ينبغي أن يكون طابعها التغير. أي أن يقر فيها التداول السلمي وذلك عن طريق انتخابات حقيقية حرة ونزيهة تشارك فيها كل الأحزاب والتيارات السياسية المختلفة.

وبهذا نكون قد حققنا الهدفين

الاستقرار والتطور الديموقراطي التدريجي وتطمين التخوفات المشروعة لدى البعض بضمان عدم الانقلاب على الديموقراطية من أي تيار قد يصل إلى السلطة، وذلك عن طريق مؤسسة الرئاسة. والتغير عن طريق مؤسسة البرلمان والوزارة، والتداول على السلطة.

وإني أبادر إلى القول بأن قبول هذا المقترح سيتطلب أن يقنن بشكل واضح ويثبت في الدساتير والقوانين بحيث تكون السلطات والصلاحيات بين كل من المؤسستين واضحة محددة. إن هذا الطرح وبالرغم من أنه طرح إصلاحي في جوهره إذ أنه يعترف بالواقع السياسي العربي ويتعامل معه كما هو وبشكل واقعي؛ إلا أنه طرح جدي طموح، وفوق ذلك فهو طرح عملي وممكن التطبيق إذا توفرت النية الصادقة والإرادة السياسية لتطبيقه من جميع الأطراف في السلطة والمعارضة.

وإذا كان لابد من المقارنة ولتقريب هذا الطرح للأذهان. فإني أقارنه بالمثل التركي أو الإيراني، ففي تركيا هناك مؤسستان؛ مؤسسة مجلس الأمن القومي التي تقوم على الحفاظ على أمن واستقرار النظام. والأبقاء على الطابع العلماني للدولة. وهذا هو جانب الثبات. ومؤسسة البرلمان والوزارة حيث الصراع السياسي وتداول السلطة وإقامة حياة ديموقراطية كاملة. وكذلك الأمر في إيران حيث مؤسسة المرشد ومجلس الحفاظ على الدستور، لضمان استمرار الطبيعة الإسلامية للجمهورية الإسلامية. ثم مؤسسة رئاسة الجمهورية والبرلمان حيث يدور الصراع السياسي بين الأحزاب وتداول السلطة بينها وهذا هو الجانب المتغير.

أقول ذلك فقط لتقريب وجهة النظر التي أطرحها، وليس لأنها ستكون مشابهة لأي من المثلين السالفين. إذ أن هذا الطرح ينبغي حين تقنينه أن ينبع من واقعنا الخاص والمتعين وأن يستجيب لمتطلباته. هذا إضافة إلى أن هذا المقترح ما هو إلا طرح عام وتجريدي أو مجرد. وسيختلف تطبيقه ويتباين بطبيعة الحال من دولة عربية إلى أخرى وبين نظام عربي وآخر.

ولكنه في كل الأحوال- قدر له أن يُطبق- فانه سيشكل نقلة نوعية مدروسة ومتوازنة وسيكون له أبعد الأثر على تطور وطننا العربي، وأن نلج الألفية الثالثة بخطى أكثر ثقة وثباتاً. ومن أجل مستقبل أفضل وأكثر ازدهاراً لشعوبنا وأمتنا.



الأصولية [الإسلاموية] ومفردات الحوار الصعب(*)

د. جمعة أحمد عتيقة

من المعروف بداهة أنه لكي يقوم حوار هادف بين أيـة أطـراف لابـدّ أن تتوافر قواعده، وتتبني أسسه الصحيحة، والتي عادة ما ترتكز على ثلاثة أضلاع أساسية، هي: موضوع الحوار... وأطـراف الحـوار... ووسـائل إدارة هـذا الحوار... ففي موضوع الحوار تتحدد مكونات الأمر الذي هو مثار اخـتلاف... ومن أطراف الحوار تتكون فرق المتحاورين الذين يتولون إدارة دفته... ومـن وسائل الحوار تتحدد الإدارة التي يستعملها كل طرف في الوصول إلـى الغايـة المبتغاة من هذا الحوار، وهي تحقيق المشتركات مع احترام حق الاختلاف.

وفي موضوع ورقتنا التأملية المتواضعة الخاصة بمسألة الحوار في ضـوء مفاهيم [الأصولية الإسلاموية]، نجد منذ البداية- وكما سندلل لاحقاً- أن هـذه الأضلاع الثلاثة للحوار يعتريها الخلل والقصور، خاصةً فيما يتعلق بموضـوع الحوار ووسائله، فالموضوع عند هؤلاء عادة ما يتخـذ شكـل الإملاء والتلقيـن تحـت مسميـات الـدعـوة إلـى (الله) أوالتذكيـر، أو التصفية، والتربيـة، أو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، أو غير ذلك من المسمّيات التي تـؤطر الموضوع سلفاً، ولا تتيح للأطراف الأخرى سوى مكنة التسليم والاعتناق والتلقي للتنفيـذ حسـب تعبيـر (سيـد قطـب) فـي كتـاب [معالم في الطريق]..

أمـا وسائل هذا (الحوار) عند هؤلاء فهي غالباً ما تتخـذ شـكلٍ الفـرض بوسائل الإكراه المادي أو المعنوي للوصول إلى نتيجة تم تحديدها سلفاً.

(*) ورقة عمل لندوة (الأصولية. حوار أم صدام الحضارات) عقدت يومي 28ـــ29 /2005/12 بمقـر مركز دراسات وأبحاث الكتاب الأخضر.

.. ما هي الأصولية التي نقصدها؟.. دون الخوض في الجذر اللغوي والمعنى اللفظي للمصطلح، نستطيع القول بأن من يطلقون هذا التوصيف يعنون به العودة إلى الأصول والجذور الأولى للإسلام. كما ورد في النصّ المؤسس القرآن الكريم والسنة النبوية، وكذلك لسيرة الواقع البشري الذي مثله وهم السلف الصالح.

ويرى بعض الباحثين[1] بأن هذا المصطلح قد نقل " نتيجة لتأثر الكتاب بالفكر الأمريكي وتعبيرات اللغة الإنجليزية حيث نقلوا اللفظ إلى العربية وأطلقوه على التيار الذي يتشدد في التمسك ببعض شكليات الإسلام وهوامش الدين ويتطرف في وجهات نظره بالقوة والعنف " أي أنه ترجمه لمصطلح (Fundamentalists).

ويرى آخرون[2] المزج بين ما يسمونه الأصولية الجديدة والسلفية، ويرون أن عبارة السلفية (بحد ذاتها تعود إلى نهاية القرن التاسع عشر مع جمال الدين الأفغاني، وذلك من خلال العودة إلى النصوص الأصلية وإلى نموذج المجتمع الذي كان قائماً في عهد النبي)..

وكائن ما كان الرأي في تحديد مفهوم الأصولية وتأصيل هذا المفهوم فإن الموضوع الذي تركز عليه الورقة يتلخص في:

- واقع [الأصولية الإسلاموية] بعد ظهور ما يعرف بالإسلام السياسي.
- مفردات الحوار الصعب وإشكالياته.

فمن.. حيث واقع (الأصولية) الجديدة بحسب ما تبلورت عليه في إطار أطروحات الإسلام السياسي. فإننا نستطيع أن نقول بأن هذه الأطروحات قد كرست وتكرس الاتجاه الحركي السياسي في مواجهة الاتجاه العقلي التنويري، لقد عمد هذا التيار الإسلاموي إلى رفع شعارات سياسية دينية تقوم على عدة مرتكزات مجملها:

أن الحاكمية لله وحده ولا حاكمية لبشر.

لابد لإنفاد هذه الحاكمية من وجود حكومة دينية وأن الإسلام دين ودولة.

أن الجهاد فريضة غائبة يجب استحضارها وإعمالها في أعداء الإسلام، وحتى نتمكن بها من ضم دار الحرب إلى دار الإسلام.

يجب تطبيق الشريعة الإسلامية، ولو عن طريق إعلان الحرب على (المجتمع الجاهلي) الذي نعيشه.

يتعيّن فرض الجزية على غير المسلمين إذا رفضوا الدخول في الإسلام.

الإسلام هو الحل، وفيه علاج لكل مشكلات الواقع المحلي والوطني والدولي.

إن جنسية المسلم ينبغي ألاَّ تكون إلاَّ للإسلام ولا ولاء لـوطن أو قوميـة، والــولاء الوحيد لابد أن يكون لجماعة المسلمين والبراء من كل من عداهم.

مفـردات الحـوار الصعـب..؟

إن هـذه المرتكـزات التي يعتمدها التيار الإسلاموي الأصولي في صيغته السياسية ويرفع شعاراتها ويسعى إلى التحشيد والتعبئة لإعمالها وتطبيقهـا فـي الواقع، متخذاً في ذلك سبلاً تعتمد على قناعة بامتلاك الحقيقة الكاملة والاستحواذ على اليقين المطلق تجعل من موضوعه (الحوار) مهمة صعبة شاقة، إن لم تكن مستعصية ومستحيلة، ولنزيد الأمر توضيحاً.. فإننا سوف نعمد إلى إيراد أمثلـة من الأطروحات السابقة ونحاول إدخالها في دائرة الحوار لنرى النتيجـة التـي يمكن الانتهاء إليها مع هؤلاء...

أولاً: فكـرة الحاكميـة...

يرجع.. كثير من الباحثين هذه الفكرة إلي ما أعلنه الخـوارج فـي موقعـة (صفين) حين أطلقوا صيحتهم [إن الحكم إلا لله] يوسف (40)، رافضين بـذلك تحكيم الحكمين، إلاّ أن ما يفرق هذا المفهوم الذي دعت إليـه الخـوارج عـن المعنى المقصود به في أطروحات الإسلام السياسي المعاصر، أن الخوارج كانوا يقصدون بالحكم الفصل في أمر ما متنازع عليه، إلا أنهم برغم عدم استخدامهم لمصطلح الحاكمية قد شكلوا حالة من الالتباس والتشابه مع المفهوم الحديث، هذا المفهوم الذي أسس له نظرياً الداعية الإسلامي الهندي الشـهير (أبـو الأعلـي المودودي) (1903 ـ 1979) في كتابه المصطلحات الأربعة وما تلاها، ثـم دخل بعد ذلك في التداول السياسي في الوطن العربي منذ ستينيات القرن الماضي على يدّ (سيد قطب)، وخاصة في كتابه الشهير (معالم في الطريق)..، والـذي يطرح مفاهيمه الخاصة بموضوع الحاكمية انطلاقاً من اعتباره "[1] أن العـالم اليوم بما فيه العالم الإسلامي يعيش جاهلية مدمرة شبيهة بتلك الجاهلية التي كانت سائدة قبل الإسلام..".

وفي تعريف هذه الجاهلية يمضي قائلاً: " إن المجتمع الجاهلي هو كل مجتمع لا يخلص عبوديته لله وحده "، ويرجع هذه الجاهلية إلى تجاهل مفهوم " لا إله إلا الله " الذي يجعل الحاكمية " لله وحده "..

استنـاداً إلى النصّ القرآني [ومن لم يحكم بمـا أنـزل الله فأولئـك هـم الكافرون] سورة المائدة (44).

وهو يعتبر أن ربوبية (الله) وحده للعالمين معناها " الثورة الشـاملة علـى حاكمية البشر بصورها وأشكالها وأنظمتها وأوضاعها، إن الحكم الذي يرد الأمر

فيه للبشر يجعل بعضهم لبعض أرباباً من دون الله "، ويخلص إلى أن " لابد من تحطيم مملكة البشر لإقامة مملكة الله في الأرض، ومملكة (الله) في الأرض لا تقوم بأن يتولى الحاكمية في الأرض رجالٌ بأعيانهم، لكنها تقوم بانتزاع السلطان من أيدي مغتصبيه من العباد، ورده إلى الله وحده، وسيادة الشريعة الإلهية، وإلغاء قوانين البشر "..

ولعل.. ما قدمناه كنموذج لمضمون فكرة الحاكمية باختصار يجعل السؤال المركزي الذي يشكّل محور ورقتنا هذه...هل هناك مكنة للحوار في ضوء هذه الأحكام والتأويلات (واليقينيات) الموغلة في الجزم والتأكيد والتقرير بإطلاق مطلق.. فإذا كانت هذه الأطروحات بما انتهت إليه من منطوق لحكم باث مقرر غير قابل للاستئناف قد صادرت طريق الحوار حتى مع الأطراف التي تعتمد نفس المرجعية الإسلامية، ولها اجتهادها وتفسيرها وفهمها لهذه المفاهيم، مستخدمة نفس آيات الاستشهاد بفهم وتأويل وتفسير مختلف، فكيف يكون الحال من الأطراف الأخرى التي تنطلق من مرجعية مختلفة تعتمد العلمانية والعقلانية، وغير ذلك من المنطلقات الفكرية، لعل الإجابة المؤكدة أن لغة الحوار الوحيدة المتاحة من طرف هؤلاء هي القتل، والاغتيال، والإلغاء، والإقصاء، والاستئصال، بمقولة إن ذلك مشرعنٌ بفريضة الجهاد من أجل إقامة (حاكمية الله)..

كما أن التقرير اليقيني المطلق (بجاهلية المجتمع) يؤدي بالضرورة إلى إعلان الحرب عليه ويحطم كل مكوناته وعناصره التي لا تتفق مع هذه الرؤية للحاكمية باعتبار أنها تشكل عوائق لابد من إزالتها من طريق إقامة (دولة الحاكمية)، وفي ذلك ما فيه من خطر على السّلم الاجتماعي واستقرار المجتمعات، بل إنه يشكل سلاحاً للدمار الاجتماعي الشامل..

ثانياً: الحاكمية والحكومة الدينية..

إن القول بالحاكمية حسب هؤلاء يؤدي إلى إقامة حكومة دينية ثيوقراطية، يكون الحكم فيها (لله) وإقامة مملكته في الأرض، وإذا اعتمدنا ما أوردناه عن (سيد قطب).. من أن مملكة (الله) لا تقوم بأن يتولى الحاكمية في الأرض (رجال بأعيانهم)، فإن مؤدى هذا القول سيفضي بنا حتماً إلى اعتماد نظرية (التفويض الإلهي)، وظل (الله) في الأرض وإدخال الأمر في مجاهل التعميم والتعتيم الذي سيؤدي إلى اعتماد الجماعة المسلمة حسب مواصفات الإسلام السياسي- كنائبة عن (الله) تحكم وتسوس الناس باسمه.

هذه الجماعة التي تتمثل في (الجيل القرآني الفريد)، وتعتمد (استعلاء الإيمان) لتحقق حاكمية (الله) في الأرض، وتنتهي (الفصام النكد)، حسب عناوين فصول كتاب (سيد قطب) معالم في الطريق الذي يعد دستوراً حركياً لهذا التيار.

وإذا.. أعدنا السؤال الذي طرحناه عن إمكانية الحوار في ظل هذه المفاهيم الثيوقراطية للدولة الدينية، مع من يحاجون ويحاورون بمرجعية إسلامية تقول بأن أحداً من الفقهاء القدامى أو المحدثين لم يقل بأن الإسلام قد حدد شكلاً للحكم ألزم الناس باتباعه، وأنه لا يقرّ بإطباق الأمة فكرة الدولة الدينية، بل إن نظام الحكم فيه مبنيّ على سلطة زمنية مدنية (عالمانية) تنتمي إلى عالم الشهادة، فما بالك بالحوار مع من يعتمدون مرجعية تنادي بالديمقراطية وسلطة الناس وحكم الشعب..

الفريضة الغائبة..مفاهيم ملتبسة..

إن مجرد محاولة استعراض أسس العلاقات الدولية المعاصرة وقواعد بناء المنتظم الدولي الذي نعيش فيه تجعل من القول بفكرة الجهاد من أجل إقامة حاكمية (الله) والدولة الإسلامية، ومحاربة الطواغيت، وتحطيم العوائق التي تحول دون ذلك، حسب هذه المفاهيم الملتبسة سوف يجعل هؤلاء من حالة اشتباك مع العالم أجمع وحرب يرتفع أدوارها، ولا تضع أوزارها إلاّ " بدخول أهل الأرض جميعاً في الإسلام أو أن يدفعوا الجزية بشرط أن يدفعوها صاغرين.. فأين هي مساحة الحوار مع من أعلن الحرب على الإنسان في كل مكان من منطلق التمييز بسبب الدين والمعتقد والرأي، وهل يتيح ذلك أي بصيص أمل في الحوار بين الحضارات؟ وهل يقبل هؤلاء القول (بأن آيات السيف) هي أحكام مرتبطة بزمانها ومكانها وظرفها الموضوعي الذي لم يعد قائماً اليوم، وهل يرضون بإدخال هذه النصوص في التاريخ وإخضاعها لحركيته وجدليته وتطوره؟

[الإسلام هو الحل] حاضنة للإرهاب والتطرف..

هذا الشعار يشكل مفردة أخرى من مفردات الحوار الصعب، وحين نقول إنه حاضنة للإرهاب والتطرف، فإننا نقول ذلك معتمدين على أن أي فكر يعتمد الإبهام والتعميم والتعتيم والتحشيد، سوف يؤدي إلى تشكيل عواطف متأججة بدلاً من عقول ناضجة، وحناجر صاخبة بدلاً من مدارك ناقدة، وفي هذا الصدد يقدم (جوستاف لوبون) (4) صاحب الكتاب الشهير "روح الجماعات" دراسة اجتماعية علمية عن نفسية وعقلية الجماعات وأسلوبها في الفهم والتصرف، وكيف أنها بصفة عامة " حتى ولو تكونت من أفراد عباقرة أو أشخاص متميزين".. لابد أن تجنح إلى التسطيح المبالغ فيه، وأن تميل إلى التخطف وأن تقاد بالألفاظ ولو كانت فارغة، وأن تحرك بالأوهام ولو كانت خاطئة وأن تسيّر بالأحلام حتى وإن

كان من الواضح أنها ضالة كاذبة. وهي أمور لا بد أن تؤدي إلى كوارث شديدة ونتائج وخيمة، مهما طالت حبال الخيال ومهما علا صخب الأقوال ومهما تأجل وقوع الحتم المؤجل "...، ولو أضفنا إلى الإقتباس الذي أوردناه أنه إذا كان فكر الجماعات بخصائصها التي أشار إليها جوستاف ليبون يقوم على منطلقات مؤوّلة ملتبسة منتزعة من التاريخ ـ كالجاهلية، والحاكمية..، والولاء، والبراء، وعدم العذر بالجهل... والفريضة الغائبة، وغير ذلك من الإطلاقات، والأحكام المطلقة والمبهمة المغلقة التي لا تعترف بالآخر، بل تعتبره محلاً لتطبيق رؤاها وأطروحاتها، وتشكّل علاقتها به عبر عدائية تامة بإستحلال الدم واشهار البطاقة الحمراء لإخراج المخالف من ملعب الإسلام.. لو أضفنا كل ذلك لكانت المحصلة حسب وجهة نظرنا تتمثل في خريطة يشكل خطوطها التطرف والمغالاة، ورفض الاختلاف وشن الحرب (المقدسة)!! على المختلف، وهو ما يؤدي إلى قفل دائرة الحوار وإشراع بوابة العنف والإرهاب، حتى إنني وأثناء (مناقشتي) مع بعض هذه الفئات قد سمعت من يفتخر ويبرّر ويدافع عن تهمة الإرهاب هذه بتأويل فاسد للآية الكريمة [وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم] في محاولة تأويلية خطيرة لشرعنة الإرهاب..

إن هذه الشعارات الفارغة المموهة مثل " الإسلام هو الحل " التي تعمد إلى التحشيد الشعبوي والتجنيد العاطفي، لا تهدف الى تقديم حلول حقيقية ومعالجات واقعية ضمن مشروع نهضوي تنويري حضاري هادف، بل إن قصدها الحقيقي المضمر هو فتح مزيد من المتاهات وإطالة أمد المعركة التي لا يهدفون من ورائها سوى ديمومة الصراع وعدم فض الاشتباك.

الأمر الذي سيتيح لهم تجنيد المحبطين والمتذمرين واليائسين الذين أعيتهم أعباء الحياة وتعقيداتها وأضنتهم أدوات العسف والقهر والطغيان، وتضييق الحّريات وانعدام شرائط الحوار الحقيقي المفتوح في المجتمع الذي يتسع لمساحات الرأي والرأي الآخر، والتي أتاحت لهؤلاء من حيث لا تقصد توفير جيوش احتياطية جاهزة للانخراط في صفوفهم.

ما الحل؟

لا.. أزعم أنني في هذه الورقة المتواضعة سأُقدم حلاً لمشكلة مستعصية وموضوع شائك، كما أنني لا أنتهي إلى تقرير نتيجة عدمية مؤداها " أن الحوار مستعصي ومن ثم فلا أمل "، ذلك أن إيماني بالحوار كقيمة عليا- قام ويقوم عليها العمران البشري- لن يتزعزع، وإن كنت أرى أنه في حالتنا هذه لابد أن

يعتمد كمنهج استراتيجي داخل مجتمعاتنا، يشمل كل الأطياف والمكونات والتوجهات مع التأكيد على توفير شروطه الموضوعية ووسائله السلمية، دونما حجر أو إقصاء ودونما احتكار للحقيقة من أي طرف، ودون وضع نهايات للتاريخ..

إن توافر هذه الأرضية الحوارية، وهذا الأفق المفتوح، سوف يفكك بالتأكيد الدوائر المغلقة وينير البقع المظلمة ويجبرها في النهاية إلى سلوك أحد السبيلين.. إما الاحتكام إلى كلمة سواء وولوج دائرة الحوار الحقيقي بأدوات علمية واقعية حقيقية، أو الاتجاه نحو مزيد من العزلة، والانغلاق، والانحسار داخل مساحات مفرغة من الهواء نتيجتها الحتمية تدمير الذات، وانعدام الأثر والتأثير في النّاس والحياة.

الهوامش

(1) انظر.. المستشار محمد سعيد العشماوي (الإسلام السياسي) ص 159 الجزائر (موفم للنشر) 1991.

(2) أوليفييه روا (عولمة الإسلام) ص 141 دار الساقي 2003.

(3) معالم في الطريق (سيد قطب) ص 91 مكتبة وهبة 1966.

(4) محمد سعيد العشماوي. مصدر سابق.



بناء الدولة*، الشفافية، ومسألة الفساد
تأملات في الفكر التنموي وقضايا الإصلاح

أ. د. محمد زاهي بشير المغيربي

I

بعد انهيار الاتحاد السوفيتي وانتهاء الحرب الباردة، هيمن على المؤسسات المهتمة بالتنمية الاعتقاد بأن إطلاق الحريات الاقتصادية ونظام السوق هي السبيل لتحقيق التنمية الاقتصادية وانتشال البلدان المتخلفة من براثن التخلف، وهيمنت هذه النظرة على المؤسسات المالية الدولية والبلدان المانحة على حد سواء. وتركزت السياسيات الاقتصادية في ذلك الوقت على الدعوة إلى تقليص دور الدولة في النشاط الاقتصادي دون أن يصاحب ذلك الاهتمام بتعزيز القدرات المؤسسية للدولة (بناء الدولة أو المأسسة) لتوجيه ذلك النشاط وتنظيمه على المستوى الكلي. إلا أن الأزمات الاقتصادية في شرق آسيا والبرازيل والمكسيك وروسيا الاتحادية وبلدان أوربا الأخرى خلال السنوات الثلاث الأخيرة من القرن العشرين، أدت إلى تحول مهم في وجهات نظر الدوائر التنموية وسياساتها. ولقد كان للتطورات التي مر بها الاقتصاد الروسي، وما صاحبها من مشاكل مرتبطة بتدني القدرات المؤسسية للدولة الروسية خلال عملية تطبيق سياسات السوق والخصخصة، تأثير حاسم في تغير اتجاهات وسياسات وأنماط تفكير المؤسسات المهتمة بقضايا التنمية. فرغم أن خصخصة المشروعات الاقتصادية المملوكة للدولة هدف مشروع ومناسب للإصلاح الاقتصادي، إلا أن ذلك يتطلب درجة عالية من القدرات المؤسسية للدولة لتطبيقه بصورة جيدة وفعالة، لما تتضمنه هذه العملية من تحديد لحقوق الملكية وتقييمها ونقلها بشفافية ووضوح، ففي الوقت الذي تعني الخصخصة تقليص نطاق النشاط الاقتصادي للدولة، فإنها تستلزم

* يتم استخدام مصطلحات بناء الدولة، الحكم الصالح، الإصلاح السياسي، المأسسة، تعزيز القدرات المؤسسية للدولة، كمترادفات في هذه المقالة.

وجود أسواق فعالة ومستوى مرتفع من القدرات المؤسسية للدولة، وهذا بالتحديد ما كان مفقوداً في روسيا الاتحادية. ونتج عن ذلك أن معظم أصول الشركات العامة التي تمت خصخصتها لم تنتقل إلى أيدي منظمين قادرين على تحويلها إلى أصول منتجة، بل تحولت إلى الأقليات الحاكمة والجماعات المرتبطة بها التي كانت مهيمنة على القطاع الاقتصادي العام، مما أدى إلى تفشي الفساد المالي والإداري وتدهور السياسات العامة للدولة الروسية وانهيار شرعيتها. وأدت هذه التطورات إلى تزايد القناعة بأن هناك ضرورة لتطوير القدرات المؤسسية للدولة، لأن للدولة دوراً مهماً وأساسياً في تحديد الأهداف الاجتماعية، وفي تنظيم القطاعات المختلفة للمجتمع، وفي ضمان حكم القانون، وحماية حقوق الملكية، وشفافية السياسات والإجراءات وعدالتها.

إن فكرة بناء القدرات المؤسسية للدولة وتعزيزها تعكس تحولاً جذرياً في التفكير التنموي، فلقد كان الاتجاه السائد- خلال ثمانينيات وأوائل تسعينيات القرن العشرين- يميل بقوة تجاه تقليص نطاق الدولة ودورها في القطاع الاقتصادي ومحاولة نقل الأنشطة الاقتصادية من القطاع العام إلى الأسواق الخاصة والمجتمع المدني. فعندما بدأ العديد من البلدان في أوربا الشرقية وأمريكا اللاتينية وآسيا وأفريقيا في التخلص من النظم التسلطية خلال "الموجة الثالثة للديمقراطية"، لم يكن هناك شك في ضرورة تقليص قطاعات الدولة المهيمنة في هذه البلدان لما ترتب عن هذه الهيمنة من تدهور في الإنتاجية الاقتصادية بهذه البلدان وانهيار في نظمها الاقتصادية. (Huntington,1991). وفقاً لهذه الاتجاهات، تركزت السياسات التي أيدتها المؤسسات المالية الدولية والبلدان المانحة على مجموعة من الإجراءات التي استهدفت تقليص درجة تدخل الدولة في الشؤون الاقتصادية، والتي أطلق عليها تعبير "وفاق واشنطون" أو "الليبرالية الجديدة". وتستند برامج وفاق واشنطون على واقع أن قطاعات الدول في البلدان المتخلفة تمثل العائق الأساسي أمام عملية التنمية، وأنه لا يمكن معالجتها على المدى الطويل إلا عبر الليبرالية الاقتصادية، وإعادة هيكلة هذه الاقتصاديات وفقاً لمبادئ اقتصاد السوق. (المغيربي، 2003).

لم تكن برامج وفاق واشنطون تمثل إشكالية في حد ذاتها، ولكن الإشكالية تكمن في المعادلة الصعبة بين الحاجة لتقليص دور الدولة في مجالات معينة، وبين الحاجة، في نفس الوقت، لتعزيز هذا الدور في مجالات أخرى. ورغم أن العديد من الاقتصاديين الذين كانوا يؤيدون برامج وفاق واشنطون كانوا يدركون ذلك، إلا أن تركيزهم كان منصباً، بصفة عامة، على تقليص أنشطة الدولة، بينما

لم يتم التركيز على بناء قدرات الدولة وتعزيزها. وكانت النتيجة فشل الإصلاح الاقتصادي الليبرالي في إنجاز الوعود المأمولة في العديد من البلدان. وفي واقع الحال، أدي افتقاد الإطار المؤسسي المناسب في بعض هذه البلدان إلى تدهور أوضاعها الاقتصادية بعد تطبيق سياسات وفاق واشنطون. وتكمن الإشكالية في عدم القدرة على التمييز، مفاهيمياً، بين الأبعاد المختلفة لمفهوم الدولة، وكيفية ارتباط هذه الأبعاد بعملية التنمية. لذا يصبح من الضروري التمييز بين نطاق أنشطة الدولة، والذي يشير إلى وظائف الحكومات وأهدافها المختلفة، وبين تعزيز قدرات الدولة على تخطيط السياسات العامة وتنفيذها على المستوى الكلي وفرض القوانين بفعالية وشفافية، أي تعزيز " القدرات المؤسسية" للدولة. (Fukuyama, 2004).

على الرغم من عدم وجود مقياس متفق عليه لتحديد القدرات المؤسسية للدولة، فإنه نظراً لعودة الاهتمام بالأبعاد المؤسسية للدولة خلال تسعينيات القرن الماضي، فقد تم تطوير مجموعة من المؤشرات التي تقيس القدرات المؤسسية للدولة. ومن أهم هذه المؤشرات مؤشر مدركات الفساد الذي طورته المنظمة الدولية للشفافية، والدليل الدولي للمخاطر الذي يتضمن مؤشرات منفصلة للفساد، والنظام والقانون وجودة الجهاز البيروقراطي للدولة (المغيربي، 2004). كذلك قام المصرف الدولي بتطوير مؤشرات للحكم (Governance) تشمل أكثر من 200 بلد، وتتضمن ستة جوانب للحكم والقدرات المؤسسية للدولة: (World Bank, 2004).

* مؤشر درجة المشاركة والمساءلة، ويقيس الحقوق السياسية والمدنية والإنسانية. * مؤشر عدم الاستقرار السياسي والعنف. * مؤشر فعالية مؤسسات الدولة، ويقيس كفاءة الأجهزة الحكومية وجودة الخدمات العامة. *مؤشر القيود التنظيمية المفروضة على قطاع الأعمال. *مؤشر سيادة القانون، ويقيس القدرة علي فرض العقود والالتزامات من خلال نظام قضائي مستقل ونزيه يضمن حقوقاً واضحة ومستقرة للملكية. * مؤشر السيطرة على الفساد، ويقيس الفساد بمختلف أشكاله، خاصة فيما يتعلق باستغلال المنصب العام لتحقيق منافع شخصية.

الراهن، مع دخول الألفية الثالثة، ركزت أدبيات التنمية على القدرات المؤسسية للدولة "الحكم Governance" وعلى قضية الفساد وعلاقتهما بعملية التنمية. واكتسبت انشغالات الحكم اهتماماً أكبر لدى المؤسسات المالية الدولية والبلدان المانحة، وانعكس ذلك بوضوح في إعلان مجموعة البلدان الثمانية في

يوليو 2005، وفي التقرير المشترك للجنة أفريقيا الذي أشار بصراحة إلى أن "الحكم الصالح هو الأساس، وما لم يتم تطوير قدرات الدولة في عمليات المساءلة والسيطرة على الفساد، فإن الإصلاحات الأخرى سوف تكون محدودة الأثر". (Kaufmann, 2005)، إن الحكم يعني، في جوهره، التقاليد والمؤسسات التي يتم عن طريقها ممارسة السلطة من أجل تحقيق الصالح العام. وهو يشمل، بذلك، اختيار السلطات العامة ومساءلتها وتغييرها (البعد السياسي)، وقدرة هذه السلطات على إدارة مواردها بكفاءة وتطبيق سياساتها بفعالية (البعد الاقتصادي)، ومدى احترام المواطنين والسلطات العامة لمؤسسات الدولة (البعد المؤسسي). وأضحت هذه الأبعاد الثلاثة للحكم أساساً لتقييم القدرات المؤسسية للدولة والمقارنة بين مختلف البلدان في مدى سيطرتها على الفساد وإنجاز مستهدفات التنمية.

أما الفساد فيعني، وفقاً لتعريف المصرف الدولي إساءة استعمال المنصب العام من أجل تحقيق منافع شخصية وخاصة. وبهكذا تعريف، لا يقتصر الفساد على الجوانب المالية مثل الرشوة واختلاس المال العام، بل يشمل أيضاً أشكالاً أخرى مثل المحاباة والمحسوبية والقبلية والجهوية والتسيب وغيرها. ويمثل الفساد مشكلة نظامية تستلزم معالجة على مستوى النظام ككل للقضاء على جاذبية العوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المشجعة للفساد والمعززة لنموه. ويمكن تصنيف عوامل الفساد إلى عوامل ثقافية وعوامل تنظيمية. وتشمل العوامل الثقافية المفهوم الاجتماعي للفساد في المجتمع ودرجة التسامح مع الفساد وتشجيعه. أما العوامل التنظيمية فتتمثل في القواعد القانونية والقضائية وفعالية فرضها، كما تشمل الدور الاقتصادي للدولة وبنية الحكم، وتنظيم عمليات جباية الموارد العامة وتوزيع المنافع العامة، ومعايير تعيين المسؤولين العامين وتحفيزهم وحرية التصرف المتاحة لهم، ودرجة مساءلتهم ورقابتهم مؤسسياً وشعبياً (World Bank, 2004)، لكن هل الحكم الصالح (Good Governance)، والسيطرة على الفساد أساسيان حقاً للتنمية والإصلاح الاقتصادي؟ لقد أدى تنامي الأبحاث الإمبيريقية خلال العقد الماضي، إلى جانب الدروس المستفادة من تجارب بلدان مختلفة، إلى توفير أساس قوي لتقييم أثر طبيعة الحكم والقدرات المؤسسية للدولة على السيطرة على الفساد وإنجاز مستهدفات التنمية، ولمعرفة مدى فعالية استراتيجيات الإصلاح في هذا الإطار. ولقد أشار أحد خبراء المصرف الدولي إلى بعض القضايا المرتبطة بإصلاح الحكم والسيطرة على الفساد وأثر ذلك على التنمية ومن أهمها، :(Kaufmann,2005)

- تبين الدراسات الإمبيريقية حول تأثير الحكم الصالح على التنمية في السنوات الأخيرة، أن نوعية الحكم وطبيعة القدرات المؤسسية للدولة تؤثر على مستويات التنمية وعلى التنافسية الاقتصادية من خلال السيطرة على الفساد، حيث تشير هذه الدراسات إلى أن انتشار الفساد يوازي فرض ضريبة كبيرة على المستثمرين في البلدان المتخلفة، كما أنه يمثل ضريبة تنازلية تؤثر سلباً على المستويات المعيشية لذوي الدخول الأدنى في هذه البلدان. صحيح أن نوعية الحكم ليست هي الأمر المهم الوحيد للتنمية الاقتصادية والسيطرة على الفساد، فالسياسات الاقتصادية والتجارية والقطاعية مهمة أيضاً، إلا أنه عندما يكون الحكم سيئاً والقدرات المؤسسية للدولة متدنية، فإن ذلك سوف يؤثر سلباً على كفاءة صنع تلك السياسات وفعالية تنفيذها.
- أنه من غير الممكن نجاح الخطط والمشروعات التنموية في بيئة تتسم بدرجة عالية من الفساد، حيث تشير الأدلة الأمبيريقية إلى أن احتمالات نجاح المشروعات التنموية تتضاءل بدرجة كبيرة في ظل غياب مقاربة نظامية للحكم تتضمن كفالة الحريات المدنية والسياسية وسيادة القانون والسيطرة على الفساد.
- أنه لا يمكن محاربة الفساد بمجرد تشكيل لجان والقيام بحملات موسمية ضده. فمثل هذه المبادرات عادة ما يكون تأثيرها محدوداً، لأنها، في الغالب، نتاج ردود أفعال سياسية وقتية للضغوطات المطالبة بمواجهة الفساد، تحل محل إصلاحات جوهرية ونظامية في الحكم ومؤسساته.
- أن القطاع العام ليس هو السبب الوحيد لانتشار الفساد المالي والإداري في البلدان المتخلفة. فالواقع أكثر تعقيداً من ذلك، حيث إن العديد من المصالح والجماعات الخاصة القوية تمارس نفوذاً غير متوازن للتأثير على تشكيل السياسات العامة وعلى مؤسسات الدولة وتشريعاتها، كما أن العديد من الشركات العالمية تدفع الرشاوى وتقوض أسس الحكم الصالح في الاقتصاديات النامية.

II

بعد هذا العرض المختصر لبعض الأدبيات التي تناولت العلاقة بين القدرات المؤسسية للدولة (الإصلاح السياسي) وبين السيطرة على الفساد، وأثر ذلك على عمليات التنمية، نتحول إلى محاولة تحليل مدى ارتباط النتائج التي

أبرزتها هذه الأدبيات وتجارب البلدان المختلفة بالتطورات التي تشهدها ليبيا ونظامها الاقتصادي، والدروس المستفادة من ذلك كله.

شرعت ليبيا منذ أوائل تسعينيات القرن العشرين في إعادة هيكلة نظامها الاقتصادي، وفي التحول التدريجي من نظام تسيطر فيه الدولة سيطرة شبه كاملة على النشاط الاقتصادي إلى نظام يسمح تدريجياً للقطاع الخاص بالعودة للقيام بدور مهم في النظام الاقتصادي. ولقد بدأت تلك التغييرات بصورة بطيئة ومترددة، ثم اكتسبت زخماً قوياً في السنوات الأخيرة، خاصة بعد حل أزمة لوكربي ورفع الحصار الاقتصادي عن ليبيا وتحسن علاقاتها مع البلدان الغربية وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية. وتسارعت عملية إصدار التشريعات المنظمة للنشاط الاقتصادي والمشجعة للاستثمار في الاقتصاد الوطني، وتوالت الندوات والمؤتمرات حول السياسات الاقتصادية، وكان من آخرها المؤتمر الوطني حول الاستثمار الأجنبي الذي نظمته أمانة الاقتصاد والتجارة والاستثمار بالتعاون مع بعض المؤسسات الوطنية الأخرى، تحت شعار "نحو مناخ استثماري أفضل" بمدينة طرابلس يوم 2006/4/29.

كان من الحتمي أن تؤدي هذه التغييرات إلى بروز استحقاقات جديدة أمام الدولة الليبية تتطلب المزيد من التحولات الجوهرية في طبيعة النشاط الاقتصادي وآلياته. فإعلان ليبيا عن رغبتها في الانضمام إلى منظمة التجارة العالمية، على سبيل المثال، يعني ضرورة الشروع في إصلاحات اقتصادية تتضمن التحول بصورة جذرية نحو اقتصاد السوق لاستيفاء شروط ومعايير الانضمام لهذه المنظمة. كما أن رغبة ليبيا في جذب الاستثمارات الأجنبية تستلزم إلغاء القيود التنظيمية على القطاع الخاص المحلي ونشاطاته، حيث إن الاستثمار الأجنبي استثمار خاص، كما أن قراراته الاستثمارية في أي بلد تستند في معظمها على تصوراته ومدركاته العقلية حول وضع القطاع الخاص المحلي في ذلك البلد.

كان من الحتمي أيضاً، نتيجة لتغير توجهات السياسات الاقتصادية في ليبيا، أن تبرز نفس المشاكل التي برزت في البلدان التي بدأت عمليات التحول إلى نظام اقتصاد السوق وآلياته. وأهم هذه المشاكل قدرة الدولة على إدارة عملية التحول وتوجيهها على المستوى الكلي، والسيطرة على الفساد المالي والإداري المصاحب لعمليات التحول. وهذا يعني أن نجاح عمليات الإصلاح الاقتصادي في ليبيا تستلزم تطوير القدرات المؤسسية للدولة وتعزيز دورها في ضبط هذه العمليات وتنظيمها، إلى جانب تأسيس مستوى عال من الشفافية والمساءلة للسيطرة على الفساد المالي والإداري.

كما تبين من استعراض أدبيات الإصلاح أدناه، فإن تدني القدرات المؤسسية للدولة في إدارة عملية الإصلاح الاقتصادي كانت من العوامل الرئيسة التي أدت إلى عرقلة هذه العملية وفشلها في بعض البلدان. ويتبين من الدراسات والتقارير حول الاقتصاد الليبي " أن ليبيا تقع في موقع متدنٍ في سلم التنافسية العالمية نظراً لتدني جودة بيئة العمل الداخلية، وتعقد الإجراءات الإدارية، إلى جانب عدم استقرار السياسات نظراً للتغيرات المتكررة في هيكلية صنع القرار في القطاع الاقتصادي، وما نتج عن ذلك كله من عرقلة نمو القطاع الخاص. (National Economic Strategy, 2006).

ويشير "مؤشر الحرية الاقتصادية" للعام 2006- الصادر عن " Wall Street Journal" و "Heritage Foundation"- يشمل مجموعة من المؤشرات حول السياسة التجارية، وتدخل الدولة في النشاط الاقتصادي، والسياسة المالية، وتدفق رءوس الأموال، والاستثمار الأجنبي، والمصارف والتمويل، والأجور والأسعار، وحقوق الملكية الخاصة، والقيود التنظيمية وغيرها- إلى أن ليبيا، ورغم التحسن الملحوظ في بعضٍ هذه المؤشرات خلال العامين الأخيرين، تحتل المرتبة 152 من بين 157 بلداً في مؤشر الحرية الاقتصادية. (Heritage- Foundation/ Wall Street Journal, 2006)، من جانب آخر، تعتبر معايير المحاسبة والمساءلة ومستويات الفساد الإداري والمالي من المؤشرات الرئيسة المؤثرة على قرارات الاستثمار، الأمر الذي يستلزم إخضاع مؤسسات الدولة لهذه المعايير، وضمان شفافية اللوائح والإجراءات، وتطبيق التشريعات والنظم الإدارية بنزاهة ومساواة. وفي هذا الإطار، فإن محاولات ليبيا لجذب الاستثمار الأجنبي تواجه صعوبات كبيرة نتيجة للتصورات والمدركات العقلية المتكونة لدى المستثمرين حول شفافية وسلاسة النظم والإجراءات، وحول مستويات الفساد الإداري والمالي، والناتجة عن تقارير المؤسسات الدولية المختلفة، ومن أهمها تقرير منظمة الشفافية الدولية حول مستويات الفساد في العديد من بلدان العالم، وكان ترتيب ليبيا 121 من أصل 133 بلداً في مقاييس الشفافية والفساد. (المغيربي، 2004).

الأمر المهم في هذه التقارير والمؤشرات العالمية، وبدون الدخول في جدل حول صحتها ودقة بياناتها، أنها تشكل، وإلى حد كبير، مدركات المستثمر الأجنبي وتصوراته وتؤثر على قراراته الاستثمارية. من ناحية أخرى، فإن عدم وجود رؤية واضحة ومحددة حول توجهات الاقتصاد الليبي ودور القطاع الخاص، وعدم توافق الإشارات الصادرة عن مؤسسات الدولة حول عمليات

الإصلاح الاقتصادي وما تتطلبه من تغييرات في المؤسسات السياسية للدولة وفي طبيعة تفاعلاتها وتوجهاتها، يعمل على تعزيز هذه المدركات والتصورات والتوجهات. (National Economic Strategy, 2006).

الراهن، ان التصورات والمدركات العقلية تحدد السلوكيات وتضبط التصرفات. وتتشكل هذه التصورات بما تتلقاه من إشارات ومؤشرات. وبمدى توافق هذه الإشارات والمؤشرات واستقرارها ووضوحها، وبمدى تعبيرها عن إرادة التغيير ورؤى الإصلاح. ما يتكون من تصورات ومدركات- سلبية أو إيجابية- يصعب تغييره على المدى القصير. ويستلزم الأمر فترة زمنية طويلة لتغيير هذه التصورات والمدركات. ولن يساعد على تغييرها استمرار تناقض الإشارات والمؤشرات وعدم وضوحها، كما هو عليه الحال الآن. (المغيربي، 2004).

واقع الحال، إن القدرات المؤسسية للدولة في ليبيا قد تأثرت بنفس العوامل التي تواجه الدولة الريعية التوزيعية عند محاولة القيام بعمليات إصلاح جذرية (المغيربي، 2004)، وانعكس ذلك على قدرة الدولة الليبية على السيطرة على الفساد المالي والإداري، ومن أهم العوامل التي أثرت على هذه القدرات:

* تداخل الاختصاصات والمسؤوليات وتضاربها بين المستويات السياسية والإدارية المختلفة وداخل المستوى الواحد.* عدم وجود توازن بين المسؤوليات المسندة إلى المستويات السياسة والإدارية المختلفة وبين السلطة الممنوحة لها لضمان أدائها لمسؤولياتها وفرض قراراتها، حيث إن هناك مسؤوليات لا تصاحبها سلطات متكافئة معها، وهناك سلطات لا تصاحبها مسؤوليات محددة.* عدم شفافية عمليات المحاسبة والمساءلة وعدم فعاليتها نظراً لتعدد سلطة الأمر والتنفيذ بين المستويات والإدارات وداخل المستوى الواحد والإدارة الواحدة، مما يجعل من الصعب تحديد المسؤولية والسلطة والإخضاع للمحاسبة والمساءلة.* تعدد الجهات الرقابية وتداخل اختصاصاتها وتشتت مسؤولياتها، الأمر الذي ساهم في جعل المحاسبة والمساءلة عملية شكلية وغير فعالة.* عدم الاستقرار المؤسسي والمكاني للبنى والأجهزة السياسية والإدارية على جميع المستويات، وما صاحب ذلك من إهدار للمال العام وتشتيت للمسؤوليات وعدم إمكانية المحاسبة والمساءلة. * تدني كفاءة الجهاز الإداري للدولة بسبب ضعف مستويات بعض القيادات الإدارية وعدم كفاءتها نظراً لضعف آليات الاختيار وضوابطه ومعاييره.

إن تعزيز القدرات المؤسسية للدولة حتى تتمكن من إدارة عملية التحول الاقتصادي والتنمية الاجتماعية والاقتصادية بفعالية ونجاح يقتضي معالجة هذه المشاكل وإدخال تغييرات جذرية على مؤسسات الدولة وآليات عملها وأنماط تفاعلها. كما أن ذلك سوف يؤدي بالضرورة إلى تنامي إمكانيات السيطرة على حالات الفساد المالي والإداري.

من ناحية أخرى، وبصورة أكثر تحديداً، فإن تطبيق معايير الشفافية في إدارة الدولة ومؤسساتها، وفي توجيه الاقتصاد الوطني، تسهم إلى حد كبير في مواجهة الفساد الإداري والمالي واحتوائه ومن ثم القضاء عليه. ومن أهم الإجراءات التي يستلزم تطبيقها ما يلي:

* إلزام الأفراد الذين يتولون مناصب عامة في الأجهزة التشريعية والتنفيذية والقضائية بالإفصاح العام والعلني عن أصولهم المالية ودخولهم وأصول من يعولون ودخولهم، وتطبيق قوانين الفساد الاقتصادي والإثراء غير المشروع بفعالية ونزاهة ومساواة. * سن قوانين لتعارض المصالح تفصل بشكل واضح بين قطاع الأعمال والعملية السياسية والوظيفية العامة، وتفعيل القائم منها. * تطبيق معايير الشفافية المالية في الميزانيات المركزية والمحلية، وتقديم بيانات مفصلة حول موارد الدولة وإنفاقها. * شفافية إجراءات إدارة مؤسسات الدولة الاقتصادية وملكيتها وأوضاعها ومعاملاتها المالية. * إتباع معايير الشفافية في ترسية المناقصات والمقاولات لمختلف مؤسسات الدولة، وكشف الشركات الأجنبية والمحلية التي تحاول بطريقة غير مشروعة- من خلال الرشاوى والإغراءات المادية الأخرى- الحصول على هذه الأعمال، وعدم التعامل معها مستقبلاً. * تطبيق معايير الشفافية في الإجراءات الحالية لنقل ملكية مؤسسات القطاع العام وتحويلها إلى شركات مساهمة. * سن قوانين تضمن حرية توفر المعلومات حول مؤسسات الدولة ونشاطاتها للمواطنين والجماعات المختلفة. ويرتبط بهذا الأمر بعدان آخران:

- سن القوانين التي تنص على حرية الصحافة وحق الأفراد والجماعات في تأسيس وسائل إعلام خاصة ومستقلة عن هيمنة مؤسسات الدولة، مما يمكنها من الإسهام في الرقابة على المؤسسات العامة والخاصة ومتابعة أنشطتها وكشف حالات الانحراف والفساد بها.

o إعادة النظر في القوانين المنظمة لأنشطة مؤسسات المجتمع المدني، وضمان استقلاليتها عن هيمنة الدولة، حتى تستطيع القيام بدورها بصورة فعالة.

خلاصة القول، يظل الفساد بأشكاله المختلفة، السياسية والإدارية والقانونية والاقتصادية، أحد أخطر المشاكل التي تواجه عمليات التنمية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وتظل مواجهته أحد أهم مهام الدولة حتى لا يستشري ويتحول إلى ثقافة راسخة تعمل على تقويض كيان الدولة وتمزيق النسيج الاجتماعي للمجتمع. ولن يتأتى ذلك إلا عبر وضوح إرادة التغيير، وشمولية رؤية الإصلاح، وتعزيز القدرات المؤسسية للدولة، وشفافية السياسات والإجراءات وعدالتها.

الهوامش

- المغيربي، محمد زاهي بشير (2004)، "جدلية العلاقة بين الديمقراطية والتنمية في أفريقيا"، **مجلة دراسات**، السنة الرابعة، العدد الخامس عشر، صفحات 27- 42.
- المغيربي، محمد زاهي بشير (2005)، "الإصلاح الاقتصادي والتنمية الديمقراطية: المتطلبات السياسية والقانونية والمؤسسية للخصخصة، ليبيا نموذجا، في عبد الجيل آدم المنصوري وعيسي الفارسي (تحرير)، **الخصخصة في الاقتصاد الليبي**، بنغازي: مركز بحوث العلوم الاقتصادية، صفحات 33- 62.
- Fukuyama, Francis (2004) **State Building: Governance and World Order in the 21st Century**, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Heritage Foundation/ Wall Street Journal, (2006) "Index of Economic Freedom", www.heritage.org
- Huntintgton, S. P. (1991), **The Third Wave**, Norman, OKLahoma: University of OkLahoma Press.
- Kaufman, Daniel. (2005), "Back to Basics- 10 Myths About Governance and Corruption", www.inf.org, Volume 42, Number 3.
- **"National Economic Strategy: An Assessment of The Current Competitiveness of Libya**, 2006



الهوية والاغتراب
في الأدب الليبي بعد الاستقلال (*)
ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجاً

د. علي عبد اللطيف احميده

ترجمة: جمعة بو كليب (**)

بالرغم من أهمية الأدب والسينما والأدب الشفاهي كمصادر للدراسة في الدراسات التي تتناول الشرق، إلا أنه غالباً ما يتم تجاهل هذه الحقول الإبداعية التي تمثل مصادر غير تقليدية يمكن أن توفر وجهة نظر مغايرة للتأريخ عن غيرها من وجهات النظر الرسمية للدولة[1]. إضافة إلى ذلك، فإن بعض الكتاب في مجتمعات العالم الثالث يلعبون أدواراً مختلفة عن تلك التي يقوم بها نظراؤهم من مبدعي وكتاب الغرب. ومثل كتاب أمريكا اللاتينية، فإن الشعراء والروائيين والسينمائيين العرب ظلوا فعالين تجاه التحديات السياسية والاجتماعية في مرحلة ما بعد الاستقلال، وقد تعامل الجمهور معهم بجدية.

ولعلنا نتذكر كتاباً مؤثرين من أمثال طه حسين وعباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وأحمد فؤاد نجم ومظفر النواب ونزار قباني، وغيرهم من الكتاب والمبدعين الذين لعبوا دورا مهماً في حياة بلدانهم الاجتماعية، شبيهاً بالدور الذي لعبته قلة من كتاب أمريكيين من أمثال دبليو. إ. بي. دوبو (W.E.B Dubois) ونعوم تشومسكي (Naom chomisky) وكورنيل ويست (west cornel) وإداورد سعيد (Edward said).

وتظل الحاجة للمصادر الاجتماعية والثقافية أكثر من ملحة فيما يخص الدراسات الليبية في الولايات المتحدة حيث تتسم جل الكتابات الأكاديمية

والصحافية عن ليبيا بتركيز مهووس على وجهة النظر الرسمية للدولة خاصة بشخصية العقيد معمر القذافى، ومع ذلك، لا توجد دولة دون مجتمع وما لم يفترض المرء أن القادة السياسيين – مثل العقيد معمر القذافى– فوق المجتمع، فإن التعامل مع المجتمع، بجدية، يعد شرطاً أساسياً لفهم أية ثقافة[2]. وتتوسع الدراسات لتشمل المجتمع الليبى، وتحليل أصواته المتنوعة عبر استكشاف أدابه سوف نسلط ضوءاً جديدا على فهم الخلفية التى جاءت منها القيادة السياسية والنخبة، والكيفية التى جاءت بها ردود المجتمع الليبى على سياسات الدولة، وكمتخصص فى العلوم السياسية وأديب، فإن أحد أهدافى هى إعادة الإمساك ببعض القضايا المتجاهلة فى السياسة والثقافة.

هذه الدراسة تحاول تقديم أهم أعمال الكاتب الليبى البارز "أحمد إبراهيم الفقيه" وتحليل الكيفية التى ترجم بها أسئلة الهوية والمواجهة الثقافية والاجتماعية فى ليبيا المعاصرة.

التركيز فى هذه الدراسة، سيكون على آخر أعمال الفقيه وهو ثلاثيته "سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتى، ونفق تضيئه امرأة" هذه الثلاثية فازت بجائزة أفضل رواية فى معرض الكتاب ببيروت عام 1992.

يسرد الفقيه طفولته فى بلدة مزدة، وفى مدينة طرابلس، ويعكس السرد الكيفية التى كان ينظر بها الفقيه للثقافة والسياسة الليبية فى عهد سياسيّ النظام الملكى من 1921 إلى 1969 ثم النظام الجمهورى / الجماهيرى منذ سبتمبر 1969 وستتناول دراستى استجابات الروائى للتحولات الاجتماعية والثقافية[3] والاضطرابات التى أعقب تأسيس الدولة الليبية، واكتشاف النفط وثورة الفاتح من سبتمبر 1969. وسأحاول بيان كيف أن هذه التغيرات وضعت ضغوطاً هائلة على الكتاب الليبيين كى يستحدثوا أشكالاً جديدة للتعبير عن تجاربهم، وحقائق الواقع الاجتماعى الجديد التى واجهوها، ومن المهم تسليط الضوء على الأدب الليبى فى الستينيات كى نتمكن من وضع الفقية وثلاثيته فى سياق اجتماعى وثقافى أرحب وأكثر حداثة. الفقيه كاتب حداثي، ينتمى للطبقة الوسطى من الجيل الذى يسمى فى ليبيا (جيل الستينيات) والذى يضم مبدعين بارزين من أمثال الصادق النيهوم ويوسف الشريف وعلى الرقيعى ومحمد الشلطامى وإبراهيم الكونى. وبدأ هؤلاء الكتاب فى نشر قصصهم وأشعارهم فى بداية الستينيات واشتهر منهم فى العالم العربى كل من الفقيه والكوني كما ترجمت بعض اعمالهم الى لغات أخرى الروسية والألمانية والصينية[4]. والفقيه أحد أهم كتاب القصة القصيرة فى ليبيا. صدرت مجموعته الأولى (البحر لا ماء فيه) عام 1965 وفازت بالجائزة الأولى للهيئة العامة للفنون والآداب فى ليبيا. وتعكس أعمال

الفقيه قضايا ومحاور التوتر والاختلاف بين الحياة الريفية الأبوية وبين القيم الفردية الحضرية. ولا يشكل هذا مفاجأة، ذلك لأن المجتمع الليبى كان قد بدأ لتوه تجربة عملية تحديث كبيرة وتغير اجتماعى نجم عن الاقتصاد النفطي الجديد في بداية الستينيات[5]، وركز جل الكتاب الليبيين، من تلك الفترة، على القصة القصيرة، فى حين أن الرواية لم تظهر فى الأدب الليبى إلا فى أواخر الثمانينيات نتيجة لتطور الحياة المدينية وتعقدها. وإذا كانت الرواية نتاجاً للمجتمع البرجوازى الرأسمالى، فإن ظهور وانبثاق الرواية فى الأدب الليبى يعد إشارة واضحة على نمو وتطور طبقة وسطى فى المجتمع الليبى. وأحمد إبراهيم الفقيه أغزر كتاب جيله إنتاجاً حيث نشر ثمانية عشر كتاباً تشمل مسرحيات وقصصاً قصيرة وروايات ومقالات.

والثلاثية ليست فقط ذروة عمله الإبداعى بل إنها تتشابه فى كثير من المناحى مع حياة المؤلف. فاسم الشخصية الرئيسية فيها خليل الإمام يتشابه مع اسم الكاتب ذلك أن خليل اسم كنية لإبراهيم والإمام مرادف للفقيه فى اللغة العربية. إضافة إلى ذلك فإن بطل الثلاثية – خليل الإمام –مثل الكاتب، ولد فى قرية ليبية وانتقل إلى طرابلس ودرس المسرح والأدب فى بريطانيا[6]. ومن الملائم تقديم ملخص عن حياة الفقيه قبل التعرض إلى تحليل القضايا والمواضيع التى تناولتها الثلاثية.

ولد أحمد إبراهيم الفقيه فى 28 ديسمبر 1942 فى مزده، قرية صغيرة غرب مدينة طرابلس. بدأ تعليمه فى كتّاب قريته حتى سن الخامسة عشرة، انتقل بعدها إلى طرالبس، العاصمة، وأكبر مدن ليبيا. فى عام 1962 غادر ليبيا إلى مصر لدراسة الصحافة ضمن برنامج معد من قبل اليونيسكو. وبعد انتهاء الدراسة عاد إلى طرابلس للعمل كصحفي. فى الفترة الزمنية ما بين 1962 – 1971 تحصل على منحة دراسية لدراسة المسرح فى لندن، ولدى رجوعه إلى ليبيا عام 1972 عين مديراً بمعهد التمثيل والموسيقى. فى عام 1972 تولى رئاسة تحرير صحيفة الأسبوع الثقافى، عقبها رجع إلى لندن للعمل كدبلوماسى وبدأ دراسته العليا للحصول على درجة الدكتوراه فى الأدب. عام 1990 تحصل على الدكتوراه وعاد إلى ليبيا[7].

تعتبر الثلاثية أكثر أعمال الفقيه الإبداعية طموحاً ونضجاً ترصد حياة خليل الإمام، طالب ليبى يرحل للدراسة بجامعة أدنبره، باسكتلنده. لإعداد رسالة الدكتوراه فى الأدب، حيث يتعرض بالدراسة لتأثير الأساطير العربية على الأدب الإنجليزي، وخاصة الجنس والعنف فى حكايات "ألف ليلة وليلة" الشعبية.

وتجرى أحداث الجزء الأول من الثلاثية فى اسكتلنده حيث يلقى به فى عالم من الأجانب، وخاصة النساء، ويحاول أن يجد طريقاً تمكنه من التعامل مع الثقافة الجديدة. الجزء الثانى من الرواية يتابع عودة خليل إلى بلاده ليبيا للتدريس بجامعة طرابلس وهناك، كما فى اسكتلنده، يتعرض لاضطرابات عاطفية تصيبه بكآبة حادة. وبمساعدة فقيه يدخل فى تجربة روحية صوفية مثيرة فى مدينة خيالية من الماضى. وبسبب ثقته المفرطة، وشطحاته وربما كبريائه غير المتوقعة يدمر سعادته، حيث يقرر أن يفتح باباً محظور عليه فتحه، فيجد نفسه، من جديد.. فى مدينة الواقع وطرابلس يواجه حقائق المجتمع الليبى محاولاً، بلا جدوى إيجاد هويته والرواية، ترصد بدرامية، عبر الفنتازيا، عمق الاغتراب الاجتماعى والسياسى لبعض المثقفين الليبيين فى مرحلة ما بعد رحيل الاستعمار(8) وإشكالية الاغتراب والاقتلاع عن الغرب والمجتمع الليبى تجربة تعرض لها العديد من الكتاب فى العالم العربى والعالم الثالث.

يبدأ الفقيه الأجزاء الثلاثة من الرواية بجملة (زمن مضى وزمن آخر لا يأتى) وينهى الجزء الثالث بالجملة التشاؤمية (زمن مضى وزمنٍ آخر لا يأتى ولن يأتى). إن الكاتب متشكك فى إمكانية التغيير الإيجابى نظراً لتواصل إعادة إنتاج الظروف الاجتماعية والسياسية المتواجدة، لذلك فإن المجتمع، مثل خليل، فى حالد مأزومة لإعادة إنتاج هذا الواقع المأزوم.

وتتعامل الرواية بفعالية وحيوية مع القضايا الاجتماعية والسياسية المسببة لتشاؤم كهذا، وللإشكالات التى يواجهها خليل الإمام، الممزق بين قيم الحياة فى مجتمع أبوي تقليدى فى القرية، وبين الحياة الفردية المعاصرة فى المدينة. ولكن هذه الأزمة ليست أزمة توفيق الحكيم والكتاب العرب الآخرين في الصراع بين الشرق الروحى والغرب المادى ولكن الأزمة أن العطب فى الحياة فى الغرب والعناء فى الشرق أو الشمال الأفريقى أيضاً. السؤال هنا ليس جديدا ولكن الرؤية والتشخيص مختلف وجديد.

فى البداية، يدخل خليل مدينة جديدة، "أدنبرة". وبينما كان يسعى باحثا عن غرفة يلتقى ليندا وزوجها دونالد، حيث يستأجر غرفة فى منزلهما وذات ليلة، تأتى ليندا إليه فى غرفته، ويبدآن معاً علاقة حب. ولا يمانع زوجها دونالد، المهتم بالفلسفة الشرقية، فى مشاركة ليندا مع خليل. وتزداد حياة خليل الشخصية تعقيداً، حيث يلتقى بامرأة أخرى- ساندرا- فى الجامعة عبر مشاركتهما معاً فى تقديم عمل مسرحى طلابى تلعب فيه ساندرا دور "ديدمونه" بينما يؤدى خليل دور "عطيل". وذات ليلة، بعد انتهاء التدريبات، سكرا معاً، وحينما استيقظ من

نومه، صباح اليوم التالى، وجدها نائمة إلى جانبه فى فراشه. حين تكتشف ليندا العلاقة الغرامية الجديدة تقرر وضع نهاية لعلاقتها بخليل. إلا أن ليندا كانت حاملاً. ويكتشف خليل أنه الأب الحقيقى للجنين لأن دونالد عاجز جنسياً. يحاول خليل الرجوع إلى ليندا، فتقابل محاولته بالرفض، ويصاب بالانقسام بين المرأتين. تقرر ليندا مغادرة بيت الزوجية والذهاب إلى بيت والديها برفقة طفل خليل، آدم". وفى نفس الوقت يقوم مجموعة من الشباب باختطاف ساندرا واغتصابها بوحشية ثم يتركونها على شفا الموت، إلا أنها، لحسن الحظ، أنقذت وأخذت إلى المستشفى. عندئذ، فقط، يكتشف خليل أن والد ساندرا، الذى اخذ ابنته للإقامة معه فى بيته مليونير.

ينتهى خليل من إعداد رسالة الدكتوراه حول الجنس والعنف فى ألف ليلة وليلة والتى تعكس نفس العواطف المضطربة فى مواجهاته الحياتيه الواقعية مع ليندا وساندرا والاغتصاب المأساوى للأخيرة. يتذكر عائلته وبلاده ويقرر الرجوع إلى ليبيا، تاركاً، ابنه، آدم مع ليندا. المعنى الرمزى لهذا الفصل، هو إيجاد صلة تربط بين الثقافتين الليبية والبريطانية واسم الطفل آدم يعنى الأصول المشتركة للبشر، النبى آدم. وتفشل محاولات خليل بحثاً عن الحب ولتبني قيم المجتمع الغربى رغباته غير المتوقعة وعدم قدرته على الحسم بين ليندا وساندرا، وفى النهاية يخسر المرأتين.

يبدأ الجزء الثانى من الثلاثية، مرة أخرى، بالجملة البيان "زمن مضى وآخر يأتى".. ويريد الكاتب، بتكرار هذه الجملة، تذكير قارئه أن خليل مازال واقعاً فى شراك يائسة.

يعود خليل إلى طرابلس حيث يصبح أستاذاً فى جامعة طرابلس، وتحت الضغوط العائلية يوافق على الزواج من فاطمة، المعلمة، ليثبت عضويته فى مجتمع يتوقع من الشباب، ذكوراً وإناثاً، الزواج فى سن مبكرة. عقب سنوات ثلاث من زواجه المفتقد للحب يصاب بالكآبة، فيجرب العلاج النفسانى الحديث إلا أن الأطباء يخفقون فى تشخيص أسباب مرضه النفسانى الحاد وكنتيجة ليأسه، يقبل بنصيحة أخيه بالذهاب لتلقى العلاج لدى فقيه (9).

يدفعه بحثه اليائس عن الشفاء للذهاب إلى مرابع الطفولة فى المدينة القديمة بطرابلس للقاء الفقيه الصادق أبو الخيرات، والذى يعنى اسمه لدى ترجمته حرفياً إلى اللغة الإنجليزية (الأب الحقيقى للحياة الطيبة)، لاحظ أهمية ذلك لخليل.

إن إخفاق الطب النفسانى الحديث فى علاج كآبة خليل يرجع إلى حقيقة أن مرض خليل ليس نفسانياً بل روحى وعاطفى، وليس بإمكان سوى فقيه

مساعدته[10]. اسم الفقيه وتخصصه هما (الحقيقة ومعنى الحياة الطيبة). يحرق الفقيه الصادق أبو الخيرات بعض البخور، ويقرأ آيات من القرآن، فجأة، يجد خليل نفسه من مدينة خيالية تسمى عقد الجواهر شبيهة بمدينة فى ألف ليلة وليلة فى القرن الحادى عشر قبل الميلاد. هذه المدينة الرائعة ليست بها سجون، ولا تجبى فيها ضرائب، وليس فيها شرطة ولا أجور، الحياة بها مشاعية ويتقاسم سكانها خيراتها. إنه نقد بارع للدولة العربية التى تعتمد على المخابرات وقمع المثقفين وحرية التعبير[11]. وفقاً لتقاليد المدينة تلك، يتزوج خليل بأميرة، نرجس القلوب، ويصبح أمير المدينة. وتحذره الأميرة من مغبة الدخول إلى غرفة سرية فى القصر لأن الأسلاف حذروا الناس من لعنة الغرفة.

فى مدينة الأحلام، يجد خليل السعادة والحب، ثم وبانزعاج، يلتقى ببدور، المطربة الجميلة، ويقع فى حبها وعلى غرار ما جرى فى الجزء الأول، يصاب بالانقسام بين المرأتين، نرجس وبدور. وكما وقع مع ليندا، يكتشف خليل أن نرجس حامل بطفله علينا تذكر أن ليندا، فى الجزء الأول، ونرجس فى الجزء الثانى، تحملان بطفل من خليل، فى الوقت الذى تفشل فيه زوجته الليبية فاطمة فى تحقيق ذلك. ولأن خليل لا يحب زوجته، لم يكن بمقدورها إنجاب أطفال منه، بينما نرجس وبدور، فى الجزئين الأول والثانى، تحمل كل منهما عقب علاقة حب مع خليل. الأسوأ من ذلك، تقوده رغبته الجارفة إلى فتح باب الغرفة السرية، حيث تهب من داخلها ريح صفراء عاتية، وحيث يجد نفسه، فجأة، فى الحاضر، فى مدينة طرابلس. ويكتشف أنه فى حلم جميل لم يستطع الحفاظ عليه.

ونظراً لانعدام قدرة خليل على إلزام نفسه بعلاقة حب حتى وهو يعيش فى مدينة خيالية كحلم، فإنه يعود إلى الواقع الفظ، وإلى حياته فى طرابلس.

أحداث الجزء الثالث من الرواية، تدور فى مدينة الواقع، طرابلس. زوجته فاطمة تريد طفلاً إلا أنه غير مبال. مرة أخرى، يصاب بالكآبة والاغتراب عن عائلة زوجته، ويترك وظيفته المضجرة فى الجامعة. قبل وقوعه فى حالة كآبة أشد عمقاً، يلتقى بسناء عامر. امرأة جميلة وذكية متخرجة في كلية الصيدلة جامعة طرابلس، وتصبح كما يشير إلى ذلك عنوان الجزء الثالث من الرواية، المرأة التى تضيء حياته. حين تكتشف فاطمة ذلك، يصر خليل على الطلاق، وتصر فاطمة على الاحتفاظ بالشقة، فلا يمانع[12]. ويصبح خليل رجلاً حراً وسعيداً وفى علاقة حب مع سناء. ذات يوم، يلتقى بصديق طفولته، جمعة أبوخطوة، المتخرج من الأزهر، والذى صار لدى عودته إلى طرابلس، مطرباً وغير اسمه إلى "أنور جلال" يدعو أنور خليلاً إلى حفلاته الخاصة حيث يكتشف

خليل الرقص والموسيقى والجنس والشراب، رغم أن قوانين الدولة تحظر شرب الكحول، وتعاطى المخدرات وممارسة الجنس خارج عقد الزواج.. كانت حفلات أنور كثيرة، ومحمية من قبل مسؤولين فى الدولة بعيدين عن الادعاء الرسمى بالطهرانية الإسلامية.

بسخرية يعاقب خليل نفاق مجتمع فيه الناس... تحرق الأشجار وتستبدل مكانها أعمدة الأسمنت، وتذبح الإبل وتستبدلها بحشرات معدنية كبيرة تسمى سيارات[13] عبر خليل، يعبر الكاتب ليس فقط، عن مقته لبعض الأعراف القبلية والقوانين الإسلامية. بل أيضاً للثقافة الاستهلاكية الجديدة الناجمة عن الاقتصاد النفطى الحديث، لأنها تهمش أفراداً أمثال خليل، والذى لم يكن باستطاعته الانتماء إليها. خليل، الآن منسلخ بالكامل عما يعتبره قيتماً اجتماعية صارمة، عن الشرف والعائلة. كما أنه يجد الجامعة مقيدة له ومصابة بالفساد. ذات يوم يقود سيارته حول طرابلس مفكراً: "مدينتى لم تعد قرية، لكنها لم تصبح مدينة بعد ليست شرقية ولا غربية، لا تنتمى للماضى ولا للحاضر، بين الصحراء والبحر، بين ماضى مضى وزمن لا يأتى" [14]. بيان مهم لأنه يعبر عن آراء الفقيه الطبقوسطية، الكونية، الحديثة نحو مدينته، وحقيقة أن المجتمع الليبى تهيمن عليه قوى من الريف. إنه يناضل ضد خصوصية تاريخ بلاده، وهيمنة قوى الريف والقبائل على المراكز الحضرية الضعيفة هنا يجب فهم الخصوصية التاريخية لليبيا، فهى تختلف عن غيرها من المجتمعات العربية المشرقية مثل مصر وسوريا وفلسطين ولبنان، حيث الأعيان وملاك الأطيان فى مدن حضرية كبيرة، مثل القاهرة ودمشق وبيروت، يسيطرون على الريف سياسياً وعسكرياً واقتصادياً.

عقب الاستقلال، تولى قيادة ليبيا قائدان هما الملك إدريس السنوسى ومعمر القذافى وكلاهما خرج من قوى اجتماعية مدعومة من دواخل وأرياف ليبيا.. هذا السياق التاريخى مهم فى فهم أسباب انسلاخ المثقفين الذين تعلموا فى الغرب أمثال خليل الإمام والذى يجد هروبه فى الكحول والجنس والموسيقى وإشكالية عزله المثقفين عن كل من الغرب ومجتمعاتهم ليست مقتصرة على الفقيه وحده، بل تشمل العديد من منهم فى بلدان العالم الثالث، وأسباب هذه العزلة تعود إلى المواجهة الثقافية، وإلى الطبقة الاجتماعية، ذلك لأن مجتمعات العالم الثالث مرت بتجربة الاستعمار الرأسمالى ممثلاً فى الدول الأوروبية ووجدت نفسها تناضل من أجل اكتشاف هويتها[15]، ونظراً لانحدار العديد من مثقفى العالم الثالث من الطبقتين الوسطى والعليا، فإنهم باسم لغة التحديث والتقدم، نظروا بدونية إلى

الثقافة القبلية والريفية، إلا أن خليل الذى تتنازعه الرغبات فى مدينته الواقعية لم يكن بمستطاعه الانتظار ليعيش سعيداً مع سناء المرأة التى صارت الآن تضىء دربه عبر الحياة. لذلك، وفى لحظة مدمرة، يحاول اغتصابها فى شقته، فتتركه ولم يجد أمامه سوى مواجهة نفسه ومشاكله. هذا التمزق بين الحلم والواقع، جعله يخفق فى أداء وظيفته كأستاذ، الأمر الذى يعرضه للطرد من الجامعة، حيث يتحول إلى عضو كامل العضوية فى مجموعة أنور، وتنتهى الثلاثية بجملة: (زمن مضى، وآخر لا يأتى ولن يأتى) ورغم حزن النهاية وتشاؤمها إلا أنها نهاية واقعية، لأن حياة خليل ومجتمعه مازالت مليئة بالتناقضات والتى يظل وجودها مانعاً لإحداث تغيير فى حياة خليل.

لقد تعامل العديد من الكتاب العرب مع هذه الأسئلة من قبل، ابتداء من الكاتب المصرى توفيق الحكم إلى السودانى الطيب صالح[16] ومثل السودان، كانت ليبيا خاضعة للاستعمار- الإيطالى منذ 1911 إلى 1943-.ومن 1943 إلى 1951 خضعت لسيطرة الجيوش البريطانية والفرنسية التى هزمت القوات الألمانية والإيطالية فى معارك الحرب العالمية الثانية المدمرة. كما أن استقلال ليبيا جاء نتيجة للتنافس بين الحلفاء. وفى بدية الحرب الباردة كان موقع ليبيا الاستراتيجى حاسماً لمصالح بريطانيا والولايات المتحدة، خاصة بعد حرب فلسطين عام 1948، وثورة 1952 فى مصر، وتأميم قناة السويس عام 1956، كان هناك، أيضاً، عاملان مهمان: مطالب القادة الليبين المنفيين فى مصر باستقلال ليبيا، ودعم الجامعة العربية لهذه المطالب، وبالتالى تضاربت المصالح. وكانت السياسة البريطانية، آنذاك، معادية للمطالب الوطنية الطرابلسية بتوحيد البلاد، وبناء علاقات وثيقة مع الجامعة العربية. إلا أن التحالف الذى تم تدريجياً بين الأمير إدريس السنوسى البرجماتى، الزعيم المنفى للدعوة السنوسية المهزومة، وبين المستعمرين البريطانيين فى مصر جعل من استقلال ليبيا إمكانية واقعية. فى عام 1951 صممت كل من بريطانيا والولايات المتحدة على تكوين دولة ليبية مستقلة مقابل عقد تحالف معهما ومنحهما قواعد عسكرية. وحظرت الأحزاب السياسية، وانتزعت من بشير السعداوى، زعيم حزب المؤتمر بطرابلس، جنسيته. وأبعد إلى المنفى عام 1953. كان استقلال ليبيا- برغم نقائصه – إنجازاً مهماً للشعب الليبى، إلا أن استقلالاً كهذا جلب معه العديد من التناقضات، إذ واجهت المَلَكية المهمة الثقيلة ألا وهى بناء الدولة والتعامل مع النظام العالمى عقب استعمار فظيع تحت الدولة الاستعمارية الإيطالية أدى إلى القضاء على نصف السكان بمن فيهم النخبة المتعلمة. وتأسست دولة ليبية بهوية

ليبية ضعيفة وسيطر على النظام الملكى شيوخ القبائل وأعيان المدن، إضافة إلى ذلك فإن الدولة الوليدة كانت من أفقر دول العالم بمتوسط دخل للفرد لا يتجاوز 35 دولاراً أمريكياً، ونسبة أمية وصلت إلى معدل 95% وهى واحدة من أعلى النسب فى العالم عام 1951. وكانت الدولة تعتمد على المساعدات الاقتصادية وإيجار القواعد العسكرية الأنجلوأمريكية. وقامت الأمم المتحدة بتصميم هيكلة البناء السياسى للدولة على شكل ملكى دستورى فيدرالى بثلاث ولايات. وعاش الملك إدريس، بمعزل عن الشعب، فى "طبرق" قرب القاعدة العسكرية البريطانية فى شرق ليبيا، وكان يميل إلى تفضيل المنطقة الشرقية، برقة، رغم أن تعداد سكانها لا يتجاوز 27% من عدد سكان البلاد، فى حين أن تعداد سكان منطقة طرابلس الغرب كان يصل إلى 68% من نسبة السكان وكانت نسبة سكان فزان، المنطقة الجنوبية، 5%.

وكان لاكتشاف وتصدير النفط عام 1961 تأثير اقتصادى واجتماعى كبير على البلاد. إذ تحولت الدولة الليبية، فجأة، من أفقر دول العالم، لتصبح واحدة من أغنى الدول فى أفريقيا والشرق الأوسط. وقام النظام الملكى بالمبادرة ببرامج فى التعليم والصحة والمواصلات والإسكان، وتم افتتاح أول جامعة ليبية عام 1956 بفرعين، واحد فى طرابلس والآخر في بنغازى. وفى نهاية الستينيات أدت السياسات التعليمية إلى تزايد فى أعداد العاملين برواتب من الطبقة الوسطى، وظهور حركة طلابية نشطة ومنظمة وطبقة عمالية صغيرة وظهور المثقفين الحداثيين مثل الفقيه. واستمر النظام الملكى من 1951 إلى 1969 حينما سقط بفعل حركة عسكرية حيث تم إعلان قيام النظام الجمهورى، وفى عام 1977 تغير اسم "ليبيا" إلى "الجماهيرية".

خلال فترة حكم النظام الملكى كانت لدى ليبيا صلات وثيقة مع الغرب عسكرية وتعليمية واقتصادية وخاصة مع بريطانيا والولايات المتحدة. وتم إرسال العديد من الطلبة الليبيين للدراسة بهذين البلدين، وكذلك إلى مصر بدلاً من روسيا والصين. لذلك فإن رحلة خليل الإمام إلى اسكتلنده كانت نتيجة للهيمنة الاستعمارية والثقافية لبريطانيا العظمى على ليبيا بعد 1943.

تتشابه رواية الفقيه مع رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال"، فكلاهما تبحث بنغمة سودانية أو ليبية، فى اغتراب واضطراب الرجل العربى فى مواجهته مع الثقافة الغربية والحداثة. وبالتأكيد، هناك اختلافات بين الروايتين، فرواية الطيب صالح تتعامل مع التأثير المباشر للاقتلاع الاستعمارى فى السودان. بينما رواية الفقيه، التى كتبت عقب عقدين من رواية الطيب صالح،

ركزت على الثقافة الوطنية فى مرحلة ما بعد الاستعمار، وكأن الاغتــراب- لا الهروب- سنة فى المكانين. إن تمزق شخصية مثل خليل لا وجود له فى الرواية العربية التى لا تركز على المواجهة بين الشرق والغرب، ولكن فــى اغتــراب البطل عن مجتمعه بشكل عميق، فخليل رجل مزاجى، لا يمكن التنبؤ بتصرفاته، وعنيف كما يشير إلى ذلك موضوعه الذى اختاره لرسالة الدكتوراه.

وهذا ما يجعل رواية الفقية معقدة ومتعددة الوجوه مثلها فى ذلك مثل روايــة الطيب صالح. ومثل مصطفى سعيد، يواجه خليل الإمام العنــف والشــك فــى بريطانيا العظمى وفى الوطن فى شمال السودان أو فى غرب ليبيا. إضافة إلــى ذلك، يتميز الروائى بجمال الأسلوب السردى وبالذات فى التوظيــف البــارع- وربما الأهم فى الأدب العربى الحديث- لتراث ألف ليلة وليلة. وخاصــة فــى الجزءين الأول والثانى من الثلاثية.

ويهمنا هنا لفت الانتباه إلى أن الرواية، على عكس الشعر، جنس أدبى جديد فى ليبيا، إلا أن الفقيه، مثل غيره من الروائيين العرب الآخرين، منح الروايــة أصواتاً عربية ليبية فى مرحلة تحول رأسمالى. ولكن ما هى جــذور مشــاكل خليل، وتقلباته غير المتوقعة، خاصة فيما يخص مشاعره تجاه المــرأة؟ يــرى المؤلف أن مشكلة خليل هى إشكالية طبقية وثقافية، ويمنح الفقيه قارءه تلميحــاً عن طفولة خليل في القرية، فخليل كاد يفقد حياته نظراً لأن الرجل الــذى قــام بختانه استخدم سكيناً ملوثاً سبب التهاباً لعضوه الذكرى وبسب من افتقاد العنايــة الطبية واستشراء الفقر فى القرية لم يحصل خليل على العلاج الملائــم إلا بعــد هجرته مع أسرته الى مدينة طرابلس. والمشكلة الطبية التى تعرض لها عضوه الذكرى تحمل معها الهوية الذكورية الأبوية المجروحة والتى يشير إليها خليل فى الرواية "هذا العضو الذكرى، والذى كدت أفقده بسبب ختانى، هو الشيء الوحيد الذى لا تملكه سناء" (17).

يستخدم خليل العنف والجنس مع النساء لتأكيد شخصيته وأناه الذكرية، وهو يفسر ذلك: "أعرف أن الجنس طبيعى، لكننى أمارسه بنفسية تحمل معها جروح مجتمعات قبلية هاجرت إلى المدن. أنا أحب وأكره كل امرأة، وأحملهن مسؤولية مشاعر الخجل التى أشعر بها كل مرة عقب انتهائى من ممارسة العادة السرية. هذه المشاعر هى تحديداً، التى دمرت علاقاته مع ليندا وسناء (18). هذا هو جذر الإشكالات الاجتماعية والجنسية، فهو يعى ذلك حينما يسافر إلى بريطانيا ويبتعد عن الثقافة الليبية ليكون باستطاعته الالتفات إلى الخلف والنظر إلى مجتمعه.

ولكن لابد من ملاحظة أن السفر لبريطانيا ليس اعتباطياً لأن بريطانيا والولايات المتحدة كانتا تهيمنان بشكل استعمارى على الدولة الليبية فى مرحلة الستينيات.

إن حيرة خليل سياسية أيضاً. بسبب اغترابه عن مجتمعه وقبيلته وعائلته والجامعة والدولة، ولذلك فإنه يلقى باللوم على هؤلاء جميعاً بسبب ما يعانيه من اغتراب عاطفى وجنسى وسياسى.وتنفجر الثلاثية بكل هذه التناقضات ولا تقدم مفتاحاً مباشراً لإمكانية حل أى منها. واستناداً إلى المؤلف، فإنه لا وجود لنهاية سعيدة لهذه الرواية المعقدة إلى أن يتمكن المجتمع الليبى بذاته من حل هذه الإشكالات. ولا يعتذر المؤلف عن هذه التناقضات ولا يضع نهاية سعيدة لروايته. لأن هذه التناقضات ليست فريدة ولأن مجتمعات أخرى عانت من التجربة الاستعمارية، والتحولات الاقتصادية، والاضطراب الثقافى وتعانى من نفس التحديات. ما يبدو فريداً للمجتمع الليبى هو إصرار علاقاته العشائرية والمنظمات الاجتماعية الإسلامية على الاستمرار والتواصل، وضعف مراكزه الحضرية، وتردده فى تبنى الدولة الوطنية الحديثة، وأحمد إبراهيم الفقيه يصور بدرامية هذه التنازعات الثقافية والاجتماعية من وجهة نظر الطبقة الوسطى الحديثة وبعمله هذا يدخل بالمجتمع الليبى إلى التاريخ المعاصر. إنه عمل باهر برغم عصابية بطل الثلاثية و تشاؤمية نهايتها.

المراجع والهوامش

* فصل من كتاب: ما بعد الاستعمار والقومية فى المغرب العربى: التاريخ، والثقافة ، والسياسة. نشر باللغة الانجليزية عن طريق داربلجريد 2000م. الكتاب يحتوى عدة مقالات لعدة أساتذة أكاديميين وهو من إعداد د./ على عبد اللطيف احميدة، رئيس قسم العلوم السياسية بجامعة نيوإنجلند بالولايات المتحدة الأمريكية.

** جمعة عمر بوكليب كاتب ليبى مقيم فى بريطانيا يقوم حالياً بترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية، وسوف يصدر قريبا عن المجلس الأعلى للثقافة فى مصر.

1- انظر: كاترين زوكيرت: "لماذا يود أساتذة العلوم السياسية دراسة الأدب؟" فى دورية العلوم السياسية والسياسة. المجلد 27: (2 يونيو / حزيران 1995) ص ص 189 - 190، وأيضا برادفور بيرنس: "الرواية كتاريخ: دليل للقراءة"، فى كتابة أمريكا اللاتينية"، الطبعة السادسة (دار نشر انجلوود كليفس) أن جى: برينتس هول، 1994) ص ص 355 - 362.

2- تكوين ليبيا الحديثة، الدولة والاستعمار والمقاومة من 1830 إلى 1932 (البانى شيت، يونيفرستى أوف نيويورك برس، 1994. صدرت ترجمة عربيه للكتاب: المجتمع والدولة والاستعمار فى ليبيا بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية 1994، 1998)

3- للاطلاع على الرواية العربية الحديثة، انظر: روجر آلان. الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية (سيراكوز، نيويورك: يونيفرستى أون سيراكوز برس 1982). وعن الأدب الليبى الحديث، انظر: محمد أحمد عطية، فى الأدب الليبى الحديث (طرابلس، دار الكتاب العربى، 1973)، ولنظرة عامة عن الرواية الليبية، انظر: سمر روحى الفيصل، دراسات فى الرواية الليبية (طرابلس: المنشأة العامة

للنشر والتوزيع والإعلان، 1983)، وأنظر كذلك- كتاب محمد الفقيه صالح "أفق آخر"، منشورات مجلة "المؤتمرات"، 2004- يتعرض فيه الكاتب لمرحلة مهمة في تاريخ الحركة الثقافية في ليبيا والجدل النقدي داخل هذا المشهد الثقافي منذ الاستقلال وحتى الآن.

4- تركيز إبراهيم الكونى مناقض للفقيه. إنه يكتب عن المجتمع الليبى من داخله. تتناول روايات إبراهيم الكونى وقصصه القصيرة الصحراء وأهلها وحيواناتها وأساطيرها، ولا تتعرض لحياة المدينة كقصص الفقية. وللاطلاع على مقدمة جيدة لأعمال إبراهيم الكونى، انظر: فريال غزول، "الرواية الصوفية فى الأدب المغربى". مجلة "ألف"، ع17 (1997): ص ص 28-53.

5- للأطلاع على تحليل تأثير النفط على المجتمع الليبى، انظر: إيه.جى. آلان، ليبيا: تجربة النفط (بولدر، كو: ويست ثيو برس 1981)، والكتاب الذى أعده إيه جى آلان، ليبيا منذ الاستقلال (نيويورك: سانت مارتينز برس، 1982). وعن الهجرة إلى مدينة طرابلس، انظر: جيمس هاريسون، مهاجرون من مدينة طرابلس، المجلة الجغرافية، ع 57 (يوليو 1967): ص 415، وياسين الكبير، المهاجرون فى طرابلس الغرب (بيروت معهد الإنماء العربى، 1982).

6- لإلقاء نظرة على أعمال الفقية المنشورة انظر: لى رونغ جيان " مزج من الحلم والذاكرة " مجلة "أدب ونقد" – القاهرة، (1992): ص 110-.113.

7- انظر: المقابلة التى أجرتها مجلة "الوسط" مع الفقيه، ع 815 (1995): ص 60 -65.

8- شخصية فاطمة فى الثلاثية إتسمت بالجمود، للاطلاع على وجهة نظر نسوية بديلة انظر عمل الكاتبة الليبية شريفة القيادى. من أوراقى الخاصة (طرابلس. المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1986).

9- حول تأثير الإسلام الصوفى على الأدب، نظر: فريال غزول، مرجع سابق، ص 52 -53.

10- انظر: مقابلة الفقية مع "الوسط"، ص 61، ومقالته فى "الشرق الأوسط"، العدد 5391. سبتمبر / ايلول 1993.

11- حول سياسة القوانين الإسلامية فى ليبيا انظر: آن اليزابيث مير المجلة الأمريكية للقوانين المقارنة، ع 27 (1979): ص 541 – 559 وفصلها فى (البحث عن قانون مقدس: طريق القذافى الملتوى فى السياسة القانونية) فى كتاب ديرك فاندول: ليبيا القذافى، 1969 – 1994 (نيويورك، سانت مرتيز بيرس 1995).

12- ثلاثية الفقيه، الجزء الثالث، ص 256.

13- نفس المرجع السابق، ص 235.

14- القاعدة الاجتماعية للملك إدريس السنوسى كانت فى المنطقة الشرقية برقة، بينما العقيد القذافى ولد فى المنطقة الوسطى، ودرس بالمنطقة الجنوبية، فزان وسبها، ومصراته وأخيرا بنغازى فى بيئة عروبية قومية معادية للاستعمار.

15- للاطلاع على تحليل مقارن لهذا النوع، انظر: مارى إن ليبون، رحلات نوع أدبي، الرواية الحديثة والأيديولوجيا (برينستون) إن جى: برينستون يونيفرستى برس 1990. وحول آراء المثقفين العرب عن الحداثة والهوية، انظر: النقد الكلاسيكى لعبد الله العروى: أزمة المثقفين العرب: التقليدية أو التاريخية، ترجمة: ديرمين كامل (بيركلى: يونيفرستى أون كاليفورنيا برس، 1976)، عيسى. ج. بولته: "مواجهة بين الشرق والغرب: قضية فى الروايات العربية المعاصرة".

16- دورية "الشرق الأوسط"، (1976): ص ع 49 – 62، وحول رواية الطيب صالح، انظر: سارى س. مقدسى: إعادة سرد الإمبراطورية، بحث نقدى 18: 4 (صيف 1992): 804 – 820، وللاطلاع على وجهة نظر نسوية عربية حول مواجهة الثقافة الغربية، انظر: الناقدة والروائية المصرية رضوى عاشور، الرحلة: يوميات طالبة مصرية فى أمريكا، (بيروت – دار الآداب 1983).

17، 18- الفقيه، الثلاثية، الجزء الثالث، ص 195.



أبعاد المكان

في قصص خليفة الفاخري(*)

الدكتور: أحمد عمران بن سليم

-1-

يلاحظ المتتبع لفن القص عند الفاخري أنه على وعي كامل بتقنيات فن القص وأنه لا يعتمد على موهبته وحدها، ويبدو هذا واضحاً إذا أفردنا وصف المكان عنده بالتأمل والتحليل. وعبر هذا الإفراد يمكننا التعرف على عدد من النزعات المختلفة، على الرغم من أنه لا يمكن فصل النزعات بعضها عن بعض فصلاً نهائياً، ذلك لأنها تتداخل فيما بينها تداخلاً كبيراً، ولذا قد نجد في القصة الواحدة أكثر من نزعة متباينة، لكن القاص يسلكها في نسيج واحد.

وأبرز النزعات التي سادت معظم قصصه النزعة الواقعية، فهو مغرم بالتفاصيل الدقيقة، وتتبع الجزئيات مهما كانت صغيرة، ومن ثم أعطى أهمية قصوى لتقنيات أبعاد الوصف. كما أن المنزع الذهني الرمزي قد حظيا بنصيب غير قليل في فنه القصصي، فكان يظهر صدى هذه المنازع منعكساً على الوصف والشخصيات والأماكن. بحيث ينطلق القاص في تصويره لصفات المكان من مرجعيات كل منزع فنراه يستمد الأماكن والأسماء والصفات من عالم موغل في الواقع حتى إنه يذكر أعلاماً بأسمائهم الحقيقية في بعض الأحيان.

(*) ولد خليفة محمد الفاخري في بنغازي سنة 1942م. ونزح مع أسرته إلى ضاحية القوارشة فراراً من قصف الطائرات لمدينته التي تناوبت قوات الحلفاء والمحور احتلالها.
تلقى تعليمه الأولى في كتاب جامع الحدادة ببنغازي شأن أبناء جليه، ثم انخرط في سلك التعليم الابتدائي والإعدادي، غير أنه لم يكمل تعليمه المنهجي، تحت وطأة قسوة العيش فاضطر إلى العمل موظفاً في نظارة المعارف سنة 1958م =

تطبيقاً للواقعية التي تنشد نقل المتلقي إلى عالم القصة حتى لكأنه يعيش أحـداثها ويلمس مكوناتها، ونراه في قصصه الذهني يحلق بالأماكن وبوصفها بعيداً عـن عالم الواقع فيربطها بمكونات النفس، ويشحنها بالإيحاءات والأبعاد التي تنطلـق من تصوره الذهني لتعكس رؤاه وما يختلج في داخله. وقد يلجأ إلى عالم التعبير عن مكونات تحيل على أغوار النفس، وعوالم الثقافة والتفكير.

وبدرجات متفاوتة نصادف في قصص الفاخري نزعات أخرى متعددة مثـل النزعة الفلكلورية، والنزعة الرومانسية، والوطنية مما يضيق مجال هذه الدراسة عن تتبعها. ونلاحظ قبل الخوض في أبعاد الوصف عند الفاخري أنه قد جانـب في سرده الطريقة القديمة التي يستأثر بالسرد فيها "راو عليم بكل شيء يعرف ما وقع وما سوف يقع، يعرف الشخوص ويعرف عنهم وعن دواخلهم أكثـر ممـا يعرفون"، واعتمد السارد الموجود داخل النص الذي يسهم في الأحداث والتفاعل مع الشخصيات بحيث يكون المحكي بضمير المتكلم وهـذا يعنـي أنـه سـارد وشخصية في آن واحد، وهو ما يعرف بالتماثل حكائيـاً (Quehomdiegeti). وفي بعض الأحيان يعتمد السارد الضمني الذي يمارس السرد من خارج النص، فهو خارجٍ عن الحكاية ولا يمثل شخصية من شخصياتها وهو ما يعرف بالمتباين حكائياً (Heterodiegetique).

ولعل السارد الأول هو الذي يعتمد عليه الفاخري أكثـر مـن غيـره عنـد الوصف، لما يحققه ضمير السرد (أنا) و(هو) من وجود ثنائية أنا والآخر حيـث يتمركز محور الوصف حول شعور الأنا تجاه الآخر الذي يشمل كـل مـا يقـع خارج هذه الأنا، فهو بهذا يراوح بين مفهومين من **ثلاثة مفاهيم** عـن معطـي القصة تحدث عنهما (رولان بارت Roland Barthes) قائلاً: "**أمـا المفهـوم الأول**، فيرى أن القصة يرسلها شخص (بالمعنى العام التام لهذا المصطلح) ولهذا الشخص اسم، هو المؤلف ويتم فيه تبادل "الشخصية" وفن السـرد، المتطـابقين تماماً، دون توقف. فالمؤلف يتناول القلم دورياً ليكتب قصة، والقصة ليست فـي هذه الحالة سوي تعبير صادر عن (أنا) خارج عنها. **أما المفهوم الثاني** فيجعـل

= وحاول إكمال دراسته في المدارس المسائية لكنه انصرف عنها لأنه كما يقول عنه أحد أصدقائه:"لم يكن متحمسا للمناهج التعليمية آنذاك بالرغم من أنه كان يقرأ كتبا أصعب منها.. "ثم تنقل بين الوظائف الحكومية حتى أصبح مستشارا ثقافيا في أمانة الخارجية بسفارة ليبيا في كوبنهاجن بالدانمارك.

اعتمد على جهده الذاتي في تثقيف نفسه فانكب على كتب التراث وديوانات الشعراء، ثم أطل على الآداب الغربية مترجمة بادئ الأمر ثم عكف على دراسة اللغة الانجليزية حتى حصل على دبلومه من جامعة كيمبردج سنة 1971م.

وفي الستينات من القرن الماضي بدأ ينشر قصصه ومقالاته في صحيفة الحقيقة حيث شكل مع الصادق النيهوم ورشاد الهوني وأنيس السنفاز وأضرابهم اتجاها جديدا أحدث نقلة كبيرة في الحياة الثقافية والأدبية في ليبيا. أصدر (موسم الحكايات) و (غربة النهر) و (بيع الريح للمراكب). توفى سنة 2001م.

من الراوي نوعاً من أنواع الوعي الكلي، ويبدو هذا الوعي غير شخصي في الظاهر لأن الراوي يرسل القصة من وجهة نظر عليا، وهذا يعني أنه في داخل شخصياته (لأنه يعلم كل ما يجري في داخلهم) وخارجها في الوقت نفسه (لأنه لا يتطابق أبداً مع شخصية أكثر من الأخرى)، يخلو الفن القصصي عند الفاخري من الوصف الخارجي، فالوصف عنده شديد المساس بالحدث وببناء الخطاب القصصي، فهو جزء فعال في البناء الفني، ومن ثم فقد ابتعد عن اتخاذ الوصف الخارجي ذريعة توصله إلى غايات مباشرة كالغاية التعليمية شأن القصص التاريخي، أو تلبية الحاجة إلى عرض القدرات اللغوية، أو غير ذلك مما لا يخدم البنية الفنية للقصة.

وقد أوصلنا التتبع الفاحص للفن القصصي عند الفاخري إلى أنه يطبق معظم تقنيات القص الحديث فيما يتعلق بوصف المكان- وهي الجزئية التي نهتم بها في هذه الدراسة- مثل وصف المكان بغية تحديد الإطار لأحداث القصة أو كما يعرف بوصف البيئة، أو المشاركة في سير الأحداث، أو علاقة المكان بتصوير الشخصية من الداخل، أو تقريب الأعمال الذهنية عن طريق وصف المكان.

ولا يكاد الفاخري يغادري المنظور العام لتقنيات وصف المكان التي يمكن حصرها في أربعة أبعاد هي:

البعد الأول: المنظور العمودي، وفيه يتم الوصف من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، **البعد الثاني:** المنظور الجانبي، وفيه يتم الوصف أفقياً، **البعد الثالث:** منظور البعد والقرب، وفيه يتم الوصف من القريب إلى البعيد أو العكس، **البعد الرابع:** المنظور الزمني، وفيه يتم وصف المكان في أزمنة مختلفة.

وقد يجمع الفاخري في وصف المكان أكثر من بعد، لكنه في الأغلب الأعم يستخدم هذه التقنية بأحكام مطلق، فيعمد إلى وصف المكان وصفاً دقيقاً مفصلا يرسخه به في عالم الواقع بحيث يربط المتلقي بعناصره ربطاً محكماً، يصبح بعدها كأنه ينتقل مع القاص خلال هذه الأمكنة التي يصفها. وإكمالاً لهذه الرؤية النظرية نسوق جانباً من قصة (مذبحة الأفكار) على لسان راويها لنطبق عليها منظور الأبعاد. يقول الراوي:" وأشعل سيجارة ثم تطلع إلى جدران الغرفة المهترئة مثل جدران مقبرة مهجورة، والصناديق المتراكمة في الجهة المواجهة التي انتصب على قمتها المصباح ذو الزجاجة المسّودة، والصناديق الأخرى المقعرة من أثر الجلوس المتناثرة على الأرض المتربة.. والفراش الرديء المهمل الذي ارتسمت فوقه بقايا مذابح البق على جداريّ الزاوية.. والوسادة المتسخة إلى حد لامع."

نلاحظ أن القاص ركز وصفه فيما يعتمد على حاسة البصر فقط، ومن ثم رفع درجة الدقة في وصف المكان إلى حد عال جداً ليضمن أداء متطلبات الواقعية في أفضل صورها. مستخدماً في ذلك البعد الأول، وهو المنظور العمودي. فوصف الجدار مستعيناً بصورة تشبيهية تدعو للانقباض، ثم تتبع الصناديق التي يجلس عليها رواد المكان بها أثر لمكان جلوسهم والأرض متربة، وصفة الفراش من حيث النوع فهو رديء، ومن حيث الحالة فهو مهمل، مع إضافة صورة مزرية تعكس بؤس المكان وهي صورة بقايا البق التي تلطخ جدران الزاوية. ولم يهمل القاص حتى الوسادة ودرجة اتساخها بحيث بلغت الدرجة القصوى وهي اللمعان.

-2-

وثمة لوحة أخرى تتجلى فيها بوضوح تقنيات القاص في تطبيق أبعاد وصف المكان، عندما يصف إحدى الحانات في أثينا، فيقول: "كانت الجدران مغطاة جميعها بالحصران، على حين وضع المصباح المتدلي داخل سلة صغيرة، كانت الكراسي منخفضة بغير مساند، وقد نسجت مقاعدها من السعف، وكانت منافض السجائر فوق الموائد قد نحتت من جذوع الأشجار.. وكان ثمة مدفأة في ذلك الركن، مدفأة مسودة بها بقية من رماد الأخشاب المحترقة في الشتاء الماضي وقد تألقت على جبينها من الشمع المذاب الجاف".

من خلال هذا النص يبدو لنا الفاخري كأنه يحمل (عدسة) تصوير متحركة، يتنقل بها في الحانة معتمداً حاسة البصر وحدها مطبقاً البعد الأول ذا المنظور العمودي، فيصف خلفية اللوحة المغطاة بالأحصرة ثم ينزل إلى وصف المصباح المتدلي من أعلى إلى أسفل، لينتقل إلى وصف الكراسي فيبدأ بالعام وهو كونها منخفضة، وهذا يشمل هيكلها العام ليتدرج منه إلى وصف جزء منها وهو كونها بغير مساند، وهو الجزء الأعلى، لينتقل إلى وصف الجزء الأسفل وهو كون مقاعدها نسجت من السعف. ويتغاضى في هذا الوصف التفصيلي عن الموائد مستعيضاً عن ذلك بوصف منافض السجائر المنحوتة من جذوع الأشجار.. وقبل أن يقفل هذا (التابلوه) أدخل فيه وصف المدفأة فحصرها في ركن أشار إليه بذلك (في ذلك الركن) ليشد إليه المتلقى وكأنه يجلس معه في الحانة نفسها.

ويبدو أن الفاخري قد شعر بالحنين إلى بيئته وهو في أثينا فاستوقفته الحصر، واهتم بمقاعد الكراسي لأنها منسوجة من السعف، ونحت المنافض من الأشجار، وكل هذه من أبرز الصناعات اليدوية في بلاده، ومن ثم سلط عليها عين عدسته محققاً بذلك أبرز مطالب الواقعية في دقة التفاصيل. وفي القصة

ذاتها نراه يرسم لوحة أخرى، لكنه في هذه المرة يستعين بأكثر من حاسة فيضيف إلى حاسة البصر الشم والسمع ليُعمق إحساس المتلقى بالمكان فيقول عن صديقته لدى دخولها الحانة: "دخلت مثل موجة من عبير، وأجالت بصرها في كل الرواد، ثم نبتت فوق شفتيها ابتسامة مضيئة، وجلست أمامي مباشرة خلف نفس المائدة... وغمست بصري طويلاً في مراعي عينيها الخضراوين.. وأحضر (ياني) عدة كؤوس.. وحمل كؤوساً مفرغة أخرى، وامتلأت الحانة بسحابات الدخان.. والأصداء، ورائحة (الأوزو) النفاذة إلى حد يدمع العينين، وطفق (فاسيليوس) يشد أوتاره، ثم يتطاول عنقه فيما عيناه نصف مغمضتين، وتخفق ريشته عبر الأوتار.. وينهمر صوته الدافئ: (عندما أسدل جفني همساً). وخطت أصابع يدي خمس خطوات فوق المائدة، ثم تهالكت على يدها، غير أنها انتفضت بفزع حتى إنني شعرت كأنني ذيل قطة.."

نلاحظ في هذا النص أن الفاخري اعتمد البعد الثاني (المنظور الجانبي) فمسح الحانة أفقياً وكما يفعل أمهر مخرجي الأشرطة الوثائقية استقبل البطلة منذ دخولها باب الحانة، بعدستين مزدوجتين: إحداهما تمثل حاسة البصر والأخرى تمثل حاسة الشم، ثم أضاف إلى وصف المكان وصفاً آخر أخرج به شيئاً مكنوناً في النفس ليعمق به إحساس المتلقى بالمكان وهو ما يعتمل في داخل البطلة عندما أجالت بصرها في كل الرواد وهي تبحث عن الرواي في غير ما مباشرة وإنما رمز إليه رمزاً عن طريق إبراز النتيجة هو: "نبتت فوق شفتيها ابتسامة مضيئة وجلست أمامي مباشرة خلف نفس المائدة".

ثم يردف هذه الصورة، ذات الوصف الداخلي بصورة وصفية داخلية أيضاً، لكنه يتركها دون تفصيل إمعاناً في شدّ المتلقى إلى المكان فيحيل صفة عيني صاحبته إلى المجاز ليمنح المتلقى فرصة أكبر لتخيل أبعاد الصورة المبدوءة بغمس بصره في فضاءات كبيرة رمز لها بالمراعي الخضراء لتتداعي أطياف اللون مجتمعه في مكان واحد. وهنا نلاحظ أنه أقحم هذه الصور من تقنيات المجاز وسط أبعاد وصف المكان. لكنه سرعان ما عاد إلى البعد الثاني فوصف النادل وحركته بين الكؤوس المترعة والفارغة، ثم عمد إلى حاسة الشم فوظفها في تقريب مدركات المكان، من رائحة الدخان، ورائحة الخمر (الأوزو) مدعمة بشيء من التفصيل ليعمق إحساس المتلقى بالمكان فيعمد إلى الصفة التي أطلقها على رائحة الخمر (النفاذة) ويجللها بصفة أخرى (إلى حد يدمع العينين) ليوصل إلى المتلقى إصراره على اكتمال عناصر وصف المكان، مستغلاً أقصى قدرات حاسة الشم في إبلاغ مراده إلى المتلقى.

ومن توظيف حاسة الشم ينتقل إلى حاسة السمع، فيصف المكان بأنه ممتلئ بالأصداء في إجمال موجز، سرعان ما يعود إلى تفصيله عن طريق وصف المغنى (فاسيليوس) وأوتار آلته وحركته ريشته، ووصفه صوته الذي ألبسه صورة مجازية معززة بوصف يؤطرها (ينهمر صوته الدافئ) كل ذلك موظف لأداء وظيفة الوصف من خلال البعدين الأول والثاني. وتجنيد الحواس المتعددة لتكتمل صفة المكان في ذهن المتلقى بهدف ترسيخه في عالم الواقع، وتقريب عناصره من المتلقى فكأنما هو يعايشها ويتنقل بينها بتنقل وصف القاص. ومن ثم فإن وظيفة الوصف هنا ذات طبيعة تفسيرية ورمزية تتجاوز أصل الحكاية، ذلك أن الحكاية "تشير إلى أحداث وأعمال باعتبارها وقائع، ولهذا فهي تركز على المظهرين الزمني والدرامي للقصة، أما الوصف فهو على العكس من ذلك يقف عند الأشياء والأشخاص كعناصر متجاورة متعاصرة ويراها كمشاهد، فكأنه يلغى الزمن حسابه ويعتد بالمكانِ فحسب". وبهذا يؤدي وصف المكان بأبعاده المختلفة وظيفة فنية تجعله جزءاً لا يتجزأ من النص القصصي.

-3-

لا تخلو قصص الفاخري من مساحات كبيرة طبق فيها البعد الرابع بتقنية عالية، ومن ذلك وصفه لمرحلة من مراحل التحول رصد فيها القاص حركة التغير التي طرأت على المجتمع فيٍ ليبيا بُعيد ظهور النفط واختار لها مكاناً رصد فيه معالم هذا التحول معتمداً على وصف المكان في إطار البعد الرابع فرسم منذ البداية لوحة للحي الذي يعيش فيه الراوي بتفاصيله الدقيقة في الفترة التي سبقت أثر النفط.

فيقول:" كان الحي منتعشاً دائماً.. وكانت تعشش في ميدانه الصغير شجرة الورد، ناشرة أغصانها الرفيعة عبر إحدى الزوايا، فيما تستلقى أوراق كرمة العنب من فوق ذلك السطح.. وتكاد تملأ جبين الجدار بالبقع المخضرة. كان هناك عنقود خجول يطل مع إطلالة شهر يوليو على الميدان.. ولقد تعود الصبية أن ينتظروا عتمته، وأن يتسلقوا الجدار بطريقة ما، وينزعوه من بين الأوراق!".

وبهذا التتبع الدقيق لمعالم المكان يرسم القاص لوحة جزئية تكمل مع اللوحات الأخريات لوحة واحدة متكاملة، يعتمد القاص فيها على الانتقال من نقطة إلى أخرى داخل البعد نفسه، وتمثل كل نقطة لوحة جزئية ينتج عن الربط بينها تشكيل دقيق للمكان وسماته تجعله راسخاً في ذهن المتلقى بدرجة لا تقل عن رسوخه في ذهن الراوي.

اللوحة الجزئية الأولى وصف للميدان الصغير، وهو وصف يموج بالألوان حيث تغمره شجرة الورد التي أسبغ عليه القاص عنصراً من الحركية، بتوظيف صغية اسم الفاعل (ناشرة) ليوحي بأن الأغصان تتحرك وتتبع الطريق نفسه عبر زاوية واحدة. وينقل خاصية الحركية إلى كرمة العنب أيضا فيجعل أوراقها تستلقى من فوق السطح، ويفرغ من تملكه لناصية الوصف ما ينقل به الجدار إلى حقل الإنسان فيصف أعلاه بصفة الجبين، وكذلك الشأن مع العنقود الخجول.

وليكمل القاص دائرة الوصف في هذا البعد ينقل إلينا عادة الصبية في قطف عنقود العنب ليجذر في ذهن المتلقى البعد الزمني المتكرر في إطار الماضي مستخدماً في سبيل ذلك الفعل الماضي (تعود) ليحتوي ما تلاه من أفعال مضارعة (أن ينتظروا) (أن يتسلقوا) (ينزعوه).

ولعل هذه الصورة يمكن أن تشكل الخلفية الوصفية للبعد الرابع الذي رسم في إطاره القاص اللوحات المتراكبة ثم ينتقل إلى وصف اللوحة الثانية وأهم ما يميزها هو الحركة، فيقول:" كان السكان يربون السلاحف من أجل إطالة العمر، على حين تباع الزبدة واللبن والصفصفة.. وبضعة أشياء أخرى على الرصيف، وتظل الحمير تنهق في الجانب الآخر، وتنتظر بعدما أنزلت عنها قرب اللبن، ودنان الزبدة".

وهو بهذا الوصف الدقيق ينقل إلينا صورة واضحة المعالم لجزء من يوميات الناس في فترة ما قبل النفط، مديراً عدسته الدقيقة لتلتقط طرفاً من المعتقدات القديمة التي أشار إليها بتربية السلاحف، وقد يبدو الأمر غريباً اليوم إذا تصورت السلاحف تذرع الميدان وتتنقل خلال البيوت، لكنه مشهد رآه القاص مكملاً جمالياً لحركة الناس والبيع والشراء موغلاً في تطبيق مذهبه الواقعي القاضي بتتبع دقائق الأشياء في وصف المكان بغية الوصول إلى دلالات معينة يهدف القاص إلى إبرازها وترسيخها في ذهن المتلقى، فالوصف هنا لم يكن وصفاً خارجياً، أو بقصد تحديد الإطار، وإنما هو عنصر فعال في البناء الفني للقصة يتفاعل مع بقية العناصر الآخر وليس غريباً عنها. والوصف هنا يهدف إلى الإيحاء ببساطة المكان، واستقرار الحياة على وتيرة مألوفة متوارثة.

وفي اللوحة الثالثة يصرح القاص بالبعد الزمني الذي يكتنف هذه اللوحات (إنه ليس في وسع أحد أن ينسى هذا أبداً) وتتوالى المشاهد الوصفية في هذه اللوحة مثل "كنت أجلس هناك باتصال مع حزمة من الرفاق الجيدين.. وكنا نعد الشاي طول المساء، ونحكي بلا انقطاع، ودونما ملل! وإذا تعدو إحدى النساء وسط الميدان خلف الدجاجتين لتعيدهما الى البيت... يظل في إمكانك أن تسمع

الجزار يقسم بالطلاق كالعادة لأحد المشترين بأنه يبيع بالخسارة.. ثم يخرج له طرف لسانه عندما يذهب، حتى يقفز أنفه قليلاً إلى أعلى.. ويضحك البقال على الفور وينظر إليه متعجباً، ثم يهز رأسه برتابة!

لم نكن نملك سوى بضعة قروش.. ولكننا لم نشعر بالفقر قط.. وكنا نقوم بعدة رحلات إلى الباكور وطلميثة... ونستدين قبلئذ كل ما نحتاجه من باعة الحي بلا أدنى حرج!

كان الحي منتعشاً دائماً... وكان مرأى شجرة الورد.. وأوراق العنب.. والسلاحف السارحة أمام البيوت.. والخضروات والضوء... والصبية المدهشين.. كل ذلك كان يغمر قلب المرء بالبهجة والرضا كنا ندخل كل بيت في الحي...وكنا نعرف جميع سكانه...".

ولعل القاص تعمد تكثيف الصور المتلاحقة التي تبدأ بالفعل (كان) للدلالة على عمقها الزمني القديم حتى لكأنها لقطات في شريط وثائقي، غير أن الوصف هنا اتخذ منحى آخر، فلم يعد مسانداً للعناصر الفنية في القصة كما في اللوحة الثانية، وإنما وظّف للتعبير عن مشاعر القاص الباطنية، فاختفت التفاصيل الدقيقة للمكان، وحل محلها حديث وثيق الصلة بالمشاعر تركز حول الشخصية وتفاعلها مع المكان إلى حد تذوب فيه الحدود بين الشخصية وعناصر المكان، فلم يبق من المكان الواقعي غير لفظة هناك (كنت أجلس هناك..) ثم ينصب الوصف في هذا البعد على إيحاءات المكان وأثرها على الراوي، فمشهد المرأة التي تطارد الدجاجتين، ومشهد الجزار – على ما فيه من تفصيل – ومشهد الرحلات والإعداد لها، كلها تصب في قناة مشاعر الراوي واغتباطه بتلك الصور المنطبعة في الذاكرة تسفر بعد ذلك عن أن نتيجة الوصف في واقع الأمر هي فكرة عن الشخصية ومشاعرها وظف الوصف بعناصره كلها لأدائها، وأجلي ما يوضح ذلك الفقرة الأخيرة في وصف الحي (كان الحي منعشاً دائماً..) فتلاحق الوصف بأبعاده المختلفة في إطاره المتلاحق يشبه خفقات قلب القاص المنبعثة من مشاعر البهجة والرضا كما أفصح عنها. وهذا خير مثال على توظيف وصف الأماكن للتعبير عن مكنونات الشخصية، فهو من طريق آخر يخدم البيئة الفنية للقصة وإن كان ذلك عن طريق الوصف وأبعاده.

جدير بالملاحظة أن التطبيق التقني عند الفاخري للبعد الرابع في الوصف يتجلى واضحاً في القصة ذاتها عندما ينتقل الراوي من وصف المكان في الزمن المفتتح بـ(كان) إلى وصفه في الزمن الماضي القريب مستعملاً أفعالاً ماضوية لا يمتد بها العمق الزمني الى ما توحى به (كان) فيقول: "إنه ليس في وسعك أن تنسى ذلك.. كما ليس ثمة من يستطيع أن ينسى رحيل أحد الأصدقاء للعمل بمعسكرات التنقيب عن البترول في جوف الصحراء لقد رحل فجأة.. ثم تبعه آخر، وأحسسنا تجاههما بالفقد، والكآبة، إلى حد أننا أنفقنا كل الوقت في تذكرهما وتصور مدى تعبهما هناك. وأصبحت أوراق العنب بنية غامقة... ثم اكلت الشمس لونها حينما ترك البقال دكانه، وطفق يشتغل مع أحد المتعهدين.. فيما هدم دكان الخضار.. ودكان العجوز.. وبيت مجاور، لتقام بعدئذ عمارة مفرطة الضخامة.

وضاعت بضعة سلاحف..

ورحل رفيق آخر الى الشمال للدراسة... على حين هجرت عائلتان الحي عقب إعلان علاوة السكن... وفر ذلك الصديق الى هلسنكي الى الأبد... وتزوج الجزار، ولم يعد يقسم بالطلاق...

واجتثت شجرة الورد بعدما هدم بيت العنب، وشيدت عمارة أخرى...ولم يعد يطلب الصبي شيئاً بعدئذ سوى أن تمنحه قرشاً، او يعفرك بكلمات مسرفة القبح والنتانة!".

من خلال هذا النص بدت لنا صورة الانتقال من وصف المكان في زمن ما قبل النفط بصورة البسيطة المبهجة الى وصف المكان ذاته في زمن بدت فيه تأثيرات ظهور النفط واضحة على المجتمع. ووصف لنا القاص بأمانة بالغة مظاهر التغيير على مستوى المادة الملموس، ومستوى الأثر النفسي في إطار انعكاس الأسباب والمؤثرات على الحياة اليومية، فهو هنا لم يكتف بسرد الأحداث، وإنما حقق ما أطلق عليه (جيرار جينيت Gerard genet) الوظيفة السردية" (Narrative Function) حين جمع إلى وظيفة الحكي وظيفة التفسير.

ويبدو لي أن القاص هنا قد وفق في توظيف البعد الرابع ليوصل لنا فكرته في التعبير عن وصف الراسخ من قيم المجتمع المتسمة بالبساطة والتجاوز عن التقويم المادي، وشدة ترابط المجتمع. والتعايش مع نماذجه المختلفة، وارتضاء حتى الشاذ منها... وما يقابلها من الطارئ الذي زحف على كل ما سبق وغير معالم الحياة في الحي.

وأهم ما يميز هذا البعد أنه بعد زمني ركز فيه القاص على وصف المكان ذاته في زمنين مختلفين، حيث مثل الانتقال بين هذين الزمنين من حيث رؤية المكان وتغير سماته وما يحمل من دلالات مختلفة أبرزت مستهدفات القاص من قصته. وطبق القاص متطلبات البعد الرابع فجاوز بين ملامح الاتجاه الواقعي التي تجنح الى تتبع زوايا الوصف الدقيقة وبين وصف بواطن النفس متخذاً من صورة رحيل أحد الأصدقاء إنعكاساً يصور من خلاله مرحلة الانتقال الاجتماعي التي تؤذن برحيل قيم عميقة من اهمها الصداقة التي سيبتلعها فراغ هائل في الصحراء.

ويعرض القاص بعد ذلك صوراً متلاحقة يرسمها بحرارة كأن يعبر عن رفضه لهذا التحول فيقول عن رحيل أحد الأصدقاء:" لقد رحل فجأة... ثم تبعه آخر، وأحسسنا تجاههما بالفقد والكآبة.." ثم يفرغ إحساسه بمرارة التحول الجديد فيفتتح مقطعاً من القصة يصور التداعي في صورة الحي القديمة بفعل (أصبح) ليشعرنا بأن القادم مغاير للماضي، وأن هذه المغايرة تسير في اتجاه سلبي دلت عليه الصورة القاتمة في مجملها المغايرة للصورة النضرة الأولى للحي (كل ذلك كان يغمر قلب المرء بالبهجة والرضا..).

وهنا يتحول وصف المكان عند القاص إلى نزعة استبطانيةمعها سمات المكان الموضوعية لتحل محلها مشاهد وصفية موحية بأحاسيس الراوي الشخصية، فتحول أوراق العنب الى اللون البني الغامق يعكس حزناً أذبل مشاعر الشخصية الرئيسية، والانتقال في الوصف الى مرحلة اليأس يعكسه التعبير بأكل الشمس للون أوراق العنب المترتب على ترك البقال لدكانه وامتهان عمل جديد، وهدم دكان الخضار، والجزار، والبيت المجاور، كلها تحولت بالوصف الى اسقاط استبطاني يوحي بما يعتري شخصية الراوي من هدم في الداخل، ورفض للتحول السريع الذي عصف بالمجتمع من غير تهيئة، فالهدم داخل النص تعبير عن الهدم داخل الشخصية.

-5-

ومن النزعات التي شكلت فن القصة عن الفاخري اتخاذه من وصف المكان وسيلة لتكثيف النزعة الذهنية، حيث ينصرف عن دائرة الحدث في القصة الى الانتقال الى مكان غير مكان القصة كأن يكون مكاناً عفى عليه الزمن استدعته ذاكرة الراوي، فهو خارج عن إطار القصة، وليس فضاء يحيط بالشخصيات، وإنما هو وسيلة موحية بأشياء تحيل على أبعاد ذهنية وإسقاطات نفسية، ومن

أمثلة وصف المكان نجتزئ شيا من نص قصصي يمكن أن يكون مدخلاً الى ما تحيل عليه قصة (رؤيا أيام الملل) من أبعاد ذهنية، يقول الفاخري بعد ان أورد حواراً دار بينه وبين صديقه:" وطافت بذهني حزمة ذكريات عتيقة، وعلى الأخص ذلك البيت الذي كانوا يسكنونه في الزقاق.. كان جدار إحدى غرفه مكتظاً بالصور المغبرة لمعارك أبي زيد الهلالي، وعنترة، وصورة أخرى ذات إطار خشبي عريض لقتال سيدنا على بن أبي طالب مع عمرو بن ودٍ العامري.

عن ذلك يلوح لي الآن كلي الوضوح.

ولقد أخبرني الوالد العجوز ذات مرة ان العامري بترت ساقه في تلك المعركة فرماها على خيمة قريبة، وقتلت هناك ثلاثة أشخاص!! وكان ثمة أيضاً صورة لعبلة وهي ترقب معركة لعنترة من خلال هودجها وأيضاً السفيرة عزيزة..! كانت كل الزوايا، وشقوق ألواح السقف، والحفر التي في الجدران مغطاة بأعشاش العناكب.."

ومن الملاحظ أن هذا النص- وإن بدا في إطار البعد الثاني- إلا أن القاص جمع فيه بين البعد المكاني والبعد الزماني وهو منذ البداية يحيل على صورة ذهنية متجذرة في أعماق تكوين الراوي، دل عليها بتوظيف الرموز الآتية (أبو زيد الهلالي) و(عنترة) و(سيدنا علي بن أبي طالب) و(عبلة) و(السفيرة عزيزة) وهي رموز تحيل بدورها على عالم الانتصار والقوة المتمثل في الأبطال الثلاثة وعالم الجمال والرقة ممثلاً في عبلة والسفيرة عزيزة.

هذه الرموز كانت تثير الإعجاب، وتبعث النشوة في النفوس وهو موقف فكري سابق عبرت عنه مكنونات الصور المعلقة على الجدار. لكن القاص أو الراوي يتنكر لهذا الموقف فيرمز له بوصف الصور بـ (المغبرة) وبأن كل الزوايا وشقوق ألواح السقف، والحفر التي في الجدران مغطاة بأعشاش العناكب. لينقلنا عبر هذه الصورة الذهنية الى تنكره لموقف صديقه الرافض للخروج من البيت بحجة هطول المطر، ولعل القاص وصديقه وما بينهما من تباين لا يعدوان أن يكونا رمزاً لصراعه مع المجتمع ورغبته في التطور والخروج من دائرة التخلف وتشبث المجتمع بالبقاء في مكانه خشية المطر التي يرمز بها القاص في كثير من الأحيان إلى فكرة التطهير.

وفي نهاية هذه القصة يتخذ الفاخري من وصف المكان أيضاً وسيلة لتكثيف النزعة الذهنية ليعبر عن خيبة الأمل التي اكتنفته حتى بعد أن خرج من البيت قائلاً لصديقه:" لتتعفن أنت وقصصك هنا.. أنا أريد ان أخرج!.." ثم يضيف: "كان المطر قد كف عن التهطال، إلا أن الشمس لم تشرق بعد.. وشرعت أعبر

الشارع وسط الترع فيما كان الجوع يأكل أعماقي.. ولقد بدا الأفق شاحباً تماماً، والسماء رمادية على نحو مكتئب.. ليس ثمة صوت.. وليس ثمة أيضاً طائر واحد على مرمى البصر..".

والقاص في هذا النص يستجلب مكاناً متخيلاً ليتصور المتلقي عبر أبعاده انعكاس مكنونات النفس وما تعاني من إحباط رمز له القاص بعدم شروق الشمس، ومن خواء رمز له بالجوع، ومن يأس رمز له بشحوب الأفق، ورمز لاختلاط الرؤى برمادية السماء ورمز للتوحد بانقطاع الصوت، ولغياب الأمل في المستقبل المنظور بغياب الطائر.. ومن خلال تقنية الوصف عند الفاخري في هذه القصة، الموظف توظيفاً ذهنياً ضمن إطار رمزي تبرز فكرة تختزل معنى القصة فتحيل رموز الصور كلها على القصة بعناصرها ومآلها ودلالاتها بحيث يؤدي تكثيف الرمز عبر وصف المكان الى ايجاد مدخل مناسب للقصة الذهنية يؤدي بدوره الى تكثيف الباطن ليتنبه المتلقي الى دلالات الرموز، وتعدد الأبعاد وكمون المجرد الخفي في المحسوسات الظاهرة.

وهكذا نرى الفاخري يطبق تركيب أبعاد وصف المكان برؤية فنية واعية متساوقة مع نزعاته المختلفة، تظاهره موهبة قصصية تستمد جذورها من مخزون ثقافي تراثي عميق، واندماج في طبقات المجتمع الليبي الذي عايشه معايشة وجدانية بالغة فأحس بآلامه، وعانق طموحاته ثم سكب كل ذلك في قصص فيه اللذة الفنية والتقنيات الحديثة العالية.

الهوامش

(1) انظر: بيع الريح للمراكب (الوقفة بالجمعة) ص 57 و(بو رويله) ص69.

(2) سرد الآخر، صلاح صالح، ص62.

(3) انظر: موسم الحكايات (مذبحة الأفكار)، ص48.

(4) انظر: نظرية السرد (مبحث السرديات)، جان إيرامان، ص102.

(5) مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ص 71، 72.

(6) انظر: طرائق تحليل القصة، قسومة، ص194.

(7) موسم الحكايات (مذبحة الأفكار)، ص48.

(8) موسم الحكايات، (رحلة الريح الجنونية)، ص207.

(9) أغنية يونانية، بقية هذا المقطع: وتلتهب النار على وجنتي، ويخرق النبض قلبي الصغير. فمعنى ذلك أني أحبك. (موسم الحكايات)، ص206.

(10) موسم الحكايات (رحلة الريح الجنوبية)، ص208.

(11) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ص441.

(12) موسم الحكايات (الوجه الطيب القديم)، ص219.

(*) البرسيم.

(13) ينظر: الراوي والنص القصصي، د. عبد الرحيم الكردي، ص62.

(14) بيع الريح للمراكب (رؤيا أيام الملل)، ص25.

ثبت بالمصادر والمراجع

(1) جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر الـى التبئيـر"، ترجمـة نـاجي مصـطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989م.

(2) خليفة الفاخري: بيع الريح للمراكب، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيـع والإعـلان مصـراته، ط1، 1994م.

(3) خليفة الفاخري: غربة النهر، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان مصراته، ط1، 1994م.

(4) خليفة الفاخري: موسم الحكايات، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان ومصراته،ط2،1994م.

(5) رولان بارت، مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط2،2002م.

(6) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر – تونس 1994م.

(7) صلاح صالح، سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،2003م.

(8) د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992م.

(9) د. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996م.

(10) محمد عقيلة العمامي، منابت الريح، شركة الأنيس للطباعة والنشر، مصراته،2002م.

(11) محمد عقيلة العمامي وسالم الكبتي(معدان)، خليفة الفاخري مواسم من الإبداع الجميل، رابطة



أسماء النساء ودلالاتها

في شعر "حسن السوسي"

الدكتور: عمر خليفة بن إدريس

-1-

توطئـــة:

حسن السوسي شاعر بدأ رحلة الإبداع الشعري بداية مبكّرة، وكان منذ بدايته يكتب شعراً فيه يسر الأداء، ورحابة تسع الذاتي والموضوعي في بنية القصـــيدة الواحدة، ويرشح بأشياء تمتّ لقديم الشعر، وأخرى تتواصل مع حديثه، ويشفّ لك عن شعور صاحبه، وفكره، وواقعه، وخياله، ومعاصرته، وقدامته، لأنّه شـــاعر تسلّح بثقافة أصيلة، وبخبرة حياتية مديدة، فعرف كيف يخاطب ما هو مستكنّ في أعماقنا، ممّا لا نقوى على البوح به عجزاً، أو خوفاً، أو مكابرة، وكره أن يكون "بصمة معقدة "، تستعصي تعاريجها على الفكّ والتحليل.

وينبئ ما هو ظاهر من تعاريج هذه البصمة أنّه احـــتفظ للشـــعر بأصـــوله التقليدية، وأداره على محور الفطرة السّويّة، التي تتكشّف عن البساطة في المعنى الكامن في النفس، والبساطة في اللفظ المعبّر عن هذا المعنى. يناصر ذلك تجربة شعرية قصرها السوسي على قضيّة الحب الإنساني، لا يتجاوزها إلى غيرهـــا؛ لأنّه كان ميّالاً بفطرته إلى هذا اللون من القول، الذي يسري نسغه في أعراقـــه، مفتوناً بسرد عواطف الوجد والشوق، يتقصّى صور هذه العواطـــف، ويعتصـــر منها معاني تقطر براءة وصبوة، وتنضح ظرفاً ودعابة، وتفيض اشتهاء وغراماً، درج على ذلك في شبيبته، وفي هرمه، وفي شيخوخته.

فظلت شخصية المرأة بارزة في شعره، ولكن يلوح مع هذا البروز اهتمامـــه الملحوظ باسمها خاصة، فبدا لنا في هذا موقف شعري، ينشب بقوة فـــي تقاليـــد

الشعر العربي، وتبصر له مثيلاً في شعر عمر بن أبي ربيعة، وتجد له تلخيصاً في قول هذا الشاعر لمن كان يودّ أن يمتدحه: " إني لا أمدح الرجال، وإنما أمدح النساء [1] ".

وينشب بقوّة أيضاً في ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه السوسي، فيحتاج هذا إلى إيضاح؛ لمكانه ممّا نحن فيه؛ ولاتصاله بتحوّلات نالت ثقافة التسمية في هذا المجتمع، ونالت ثقافة الشعر فيه، ونالت تقاليد تمسّهما معاً. وأحسب أنّ قولهم في المثل الشعبي، إذا ما جرى الحديث عمّا يفضّل من الأسماء: " إن سمّيت سمّى محمّد، وإن ناديت نادى سْعيدة[2] "، يمكن أن يكون أحد المداخل لقراءة شعرية أسماء النساء، ودلالاتها الاجتماعية، والثقافية، والفنية في شعر حسن السوسي، وذلك ما نزمع متابعته في هذه الدراسة.

- 2 -

تقاليد التسمية:

في شعر حسن السوسي من أسماء النساء، ما ليس فيه من أسماء الرجال، وفيه من نعوتهنّ، ما ليس فيه من نعوتهم. وهذا جانب إذا استقرئت دلالاته، لمحت أعمال السوسي الشعرية في مقدمة الوثائق التي يستعان بها على متابعة ثقافة الأسماء في بلادنا، وضبط تحوّلاتها، طيلة الزمن الذي أدركه الشاعر.

من أنتِ؟ إنّي قد نسيتكِ، فاعذري ... لست الوحيدة في صحائفِ دفتري[3]
كم فيه من (ليلى) تطلّ بوجهها ... بين السّطور، وكم به من (كوثرِ)
لا أذكر الأسماء، فهي كثيرة ... مثل النجوم، تلوح تحت المجهرِ
في كل سطر منه، خطرة حلوة ... كانت على عهد الشباب المزهرِ
معروفة بسماتها، وصفاتها ... لا باسْمها المتواتر المتكرّرِ
إني جعلت لكلّ واحدة به ... رمزاً يذكّرني، إذا لم أذكرِ

وفي سبيل ذلك، لابدّ من أن نقرّر أوّليات ضرورية في تقاليد التسمية، فنقول:

1. إنّه قد مضى على الناس زمن كانوا يصطفون لمواليدهم من الإناث أسماء ذات منحي ديني خالص، وينتقون لهنّ من أسماء نساء المسلمين الأوائل ما يرضيهم، كفاطمة، وعائشة، وزينب، ورقيّة، وخديجة، وكانوا يباشرون طقوس التسمية وفق ما يدعونه (فتح الكتاب)، بعد أن يعودوا في هذا الشأن

إلى من له إلمام بأمور الدين؛ لينتقي لهم من الأسماء ما يبعث فيهم الرضا والقبول.

وفي أحيان أخرى قد يصطفي هؤلاء لبناتهم أسماء تُمليها ظاهرة التيمّن، والتفاؤل، والتطيّر، أو ظاهرة إحياء أسماء الجدّات والأمّهات، يستوي في ذلك الحضر والبدو، وكل ينتقي بحسب ثقافته وميراثه منها، فتصادفك أسماء من قبيل: مبسوطة، ومقبولة، والصابرة، وعازّة، ومن قبيل: كفاية، وسديِّنة، والتالية، ورابعة...

2. ثم طويت أيام ونشرت أيام، فزهد الناس في أسماء وجذبهم بريق أسماء، مذ لابَسَ القوم قيم الحضارة، واتصلوا بغيرهم اتصالاً مادّياً، بالمصاهرة، أو بما تقتضيه ممارسة الحياة في جوانبها المتعدّدة، أو اتّصالاً فكرياً ثقافياً، بوسائطه المتعددة، التي تتمثل في مناهج التعليم، ووسائل الثقافة، ومصادر الإعلام، فعرف الناس بحكم هذا الاتّصال أسماء من قبيل: دولت، وعفّت، وعواطف، وشادية، وسميرة، وناهد، وكانوا قد عرفوا إلى جانب ذلك أسماء أخرى، شاعت من قبل بين أهل المدن، وتوارَثَها هؤلاء عن الثقافة التركية أصلاً، مثل: فوزية، وبدرية، وقدرية، ونحوها.
3. ثم صرنا إلى زمن اتّبع الناس فيه تقليداً آخر في التسمية، كان مرجعهم فيه المسلسلات، وبرامج المرئيات، وما تقدّمه الفضائيات، التي فتحت آذان الناس وعيونهم على أسماء لا صلة لها بالعربية، إلاّ في صورة الحروف، فسمى هؤلاء بناتهم دارين، ونرمين، ونورهان، وبيرهان، ونحوها من مثل هذه الأسماء، التي تحقّق لمن يختارونها نزعة حبّ الغرابة والتفرّد، وإعلاء الذات- كلّ ذلك صار يحدث في غيبة الوعي بقيمة الأسماء، وعلاقة حامليها بالانتماء إلى حيّز اجتماعي بعينه، وثقافة بعينها، وتقاليد بعينها، وإن بدت علاقة التسمية بالانتماء علاقة سطحية واهية، عند من لا يعرف قيم الأشياء بإزاء ما يعادلها من دلالات الكلام، وعند من لا يعرف أنّ الانتماء بجذوره النفسية والتاريخية، يعدّ " وظيفة نفسية، مثل الذاكرة، والانتباه، والإدراك، ولكنه أكثر تركيباً أو تعقيداً، وأنّ أقرب الوظائف النفسية إلى وظيفة الانتماء هذه، وظيفة الأنا، التي يطلق عليها بعض علماء النفس اسم الذات[4] ". وما الذات إلاّ جزء من عالم الأشياء، التي يضبطها الاسم، ويحدّدها الوصف.

شعر السوسي وتقاليد التسمية:

الأسماء في شعر السوسي دوالّ تشير إلى جوهر ما هو موصوف واقعاً أو تخيّلاً، فإذا ما دخلت الأسماء سياق التركيب الشعري، تبوّأت وظائف نحوية، ودلالية، وشعرية، فقد يكون الاسم نواة قافية، وتكون القافية مشروع قصيدة، بل قد تكون حروف الاسم مصدر تطريب وإلهام، على حدّ قوله(5):

" ربيعة " ممّن نغمته حـروفها و " مريم " موّال حكاه ربَابُ
وإيحاؤه من سحر عيني " نعيمة " وإلهامه ممّا تفيء " رباب "
و" آمال " إيقاع، و " زينب " غنوة و " أسما " ابتهال بالنجاة مجاب

وبعرض ما في شعر السوسي من أسماء على تقاليد الناس في التسمية، فإنه يعوزنا أن نجد فيه من الأسماء ما كان يشير إلى ظاهرة التفاؤل، والتطيّر، في شكلها المعروف في التسميات التي درج عليها المجتمع الليبي في حقب تمتدّ إلى ما قبل منتصف القرن الماضي، والتي ظلّت تعيش بعد هذا الزمن في بيئات محدّدة؛ امتثالاً لظاهرة إحياء أسماء الجدّات والأمهات، وهي تمضي من بعد في طريقها إلى التلاشي والانقراض، مثل: مبسوطة، وامدلّلة، وامساعدة، وكفاية، وسدّينة، وجفّالة، وعصرانة.

ولعل خلو شعر السوسي من مثل هذه الأسماء لا يعود إلى سبب فنّي، أو إلى ضعف في قدرة الشاعر على توظيفها شعرياً، وإنما يعود إلى أنّ الزمن الذي عاشت فيه هذه الأسماء، وهو زمن أدركه الشاعر بكل يقين، لم تكن المرأة فيه على علاقة بثقافة المجتمع التي يمثلها شعر الفصحى، وإنّما كانت علاقتها بثقافة المجتمع التي يمثلها الشعر العامي وتقاليده، فقد كانت المرأة يومئذ تتطلّع إلى أن يذكر اسمها عند شعراء هذا النمط، حتى تنبه، ويرتفع صيتها، وهذا سلوك مقرر مقبول في ثقافة الناس حينها. ولنا في قصيدة (سَعْدَى)، وهي للشاعر حسن لقطع المثل المعبّر عن هذا السلوك، فالقصيدة إنما أنشئت بإيعاز من (شرّافة) والدة (سعدى)، وبتدبير مقصود منها، حتى تضمن لابنتها ذكراً في شعر هذا الشاعر الذي قال عنها(6):

خلِّينا اصْحابْ، وكلْ حدْ فِي رفَّهْ حتّى العـاقلهْ دَنْو الجمّيلْ يْخِفَّهْ
سعـدى قلـيلة رَافـي ونا في المْعيشـهْ دوبْي نْتلافَى
وْهِي تْريدْ تْلبْ مْحَشْنات خفـافهْ عْشـارهْ تْقول نخيلْ دايرْ ضفّهْ
يْقوّسْ مْعَ كرْمودهـا وقْرافهْ ويْحيي تْقولْ قصرْ يْهودْ تحتْ جْحَفَهْ

جْهَدِي قولْ، بيْه (سِعْدى) نْزيدْ شَرَفَهْ ونَا الحالْ ما يَخْفاكْ يا (شرّافهْ)

فإذا كان لصواحب تلك الأسماء ذكر في شعر السوسي، ذكرت الواحدة منهنّ بما لا يمسّ اسمها، ولا يدلّ على صفاتها الحسيّة، أو يقرّب ذاتها إلى الآخرين، وغالباً ما تذكر المرأة حينئذ بصفات ليست لصيقة بالذات أصلاً، إمعاناً في التعمية، وحرصاً على التعميم. وما كان من شعر السوسي على هذا النحو، فإنما هو شعر قيل في فترات متقدمة من حياة الشاعر، أو قيل للتذكير بزمن غابر، زمن صبا الشاعر، حين كانت المرأة بعيدة عن الرجل، لا يكاد يعرف منها إلاّ أوصافاً تشترك فيها النسوة جملة، كالوشم، والتخضيب بالحناء، ولبس الرداء، والجربى، والفرّاشية، ونحو ذلك ممّا كان يعدّد إذا عدّد ما يضفي على المرأة بهاء وجمالاً، كقوله[7]:

مرّت بنا تختال في " جربيّها" [8]	عند الغروب كحزمة الريحان
كانت تحسّ بخطوتي فتلفّتت	وتبسّمت عن ناصع فتّان
وجرى حديث كالسلافة رقّة	لكن كحسو الطائر الرّهبان
قالت: غريب أنت؟ قلت: وموطني	في هاته الألحاظ والأجفان
حيث الجمال يلوح أضرب خيمتي	وأريح منساتي وظهر حصاني
حسبي بأنّي شاعر متنقّل	في كلّ مرج ممرع تلقاني
قالت: حديثك شائق، لكنني	أخشى مسامع هذه الجدران
إني سأختصر الكلام؛ لأنني	عجلى، ولست أراك بالعجلان
(ياسمينة) اسمي، إن سألت، وهاهنا	نبتت جذوري، واستوى بستاني
وكـ" توتة " المرج القديم ترسّخي	ولطافتي كلطافة الحملان

ولا محالة أنّ الاسم الذي دعاها به، أودعت نفسها به، " ياسمينة "، إنّما هو اسم يذكّر بنفحات من عبير مدينة المرج، وعراقة انتماء هذه الفتاة إليها، عراقة انتماء هذه التوتة إلى المرج القديم، واقترانها به في أذهان أبنائه، بحسبانها أشهر رموزه.

لكن يبقى " الجربيّ " من أقوى الكلمات التصاقاً بالذكريات، لاندثار كلمة " جربيّ " باندثار ما تعبّر عنه، وتلاشيها من الأذهان تلاشي صورة هذا اللباس، الذي كانت ترتديه المرأة في تلك الأيام. وهذا منشأ الحاجة إلى الهوامش التي وضعها الشاعر على متون القصائد؛ ليشرح ما هو غامض مما يعكس ثقافة مجتمع، بل ثقافة جبل داخل المجتمع نفسه. ومن قبيل ما ينوب عن الاسم في تحديد الذات ذكر النقط، والوشم، والتخضيب، كقوله:

والـــذي يســـتثير صبـاباتي		غـــزال " منقّـط " مــوشـــوم[9]
كـــان من أربعين فيك مقيماً		وأنـــا فيــه ــ رغم بعدي ــ مقيم
عذبتني عينـــاه يـــا ويح عينيه		ووجـــه تغـــار منه النـــجوم

وكقوله:

وكـم ظبـي لــه أنبضت سهمي		فعـــاد إلـيّ من عينـيه سهم[10]
عــلامتـه تــورّد وجــنتيه		وخـــال حــول مبسمــه ووشــم
حمـلت ولاءه زمنـــاً طويـــلاً		وبــي من حمله في القــلب كلـم

وكقوله يتحدث عن مدينة بنغازي:

إنّي ذكـرتك مـــرّة في غــربة		بمليحة زحـمت عليّ مجـازي[11]
بلــغت حــدود الأربعين ولم يزل		ظــل الثلاثينـــات في البـــرواز
شـــاهدتها، فعرفتهـــا بسماتهـا		مـــن غير معـــرفة، ولا إيعـــاز
من أين؟ قالت: لا تسل، (فنفائلي)		تنبى، وهذا (الخطّ)، و (الغمّـازي)[12]
إني من البلد العـــزيز بـــأهله		بلد المروءة، والنـــدى، بنغـــازي

فهذه القصائد وما يماثلها، أقرب ما يكون فيها من باب استرجاع الذكريات، لكن يظلّ ما قيل فيها دالاً على ما نحن فيه، ودالاً على تغيّر مسّ جـوهر كـل شيء فينا. وفي الحوار الذي جرى بين الشاعر وبين مليحـة بنغـازي تبصـر ضروب هذا التغيّر، وتبصر انتباه الشاعر إليه، وقوله بإزاء ذلك:

قلت: اختفت تلك النقوش، فلم تـعد		سمـــة الجمـــال بهـذه الألغـــاز
حسن الفتاة اليوم في تثقيفـــــها		وسلـــوكها المتـــفرّد الممـــتاز
قالت: نعم، ولكل جيـــل حليـــة		والوشم حلـــية جيلنا الفنطازي[13]
جـيـــل ربته منـــاعة وتحشـم		ففـــتاته كيتيمـــة الكنـــاز
لم تمـش في الأسـواق راجلة، ولا		وقفـــت على اللّحـــام والخبـــاز
أو مسّت الأصـــباغ وجنتـــها، ولا		سهـــرت على الفيـــديو أو التلفاز
أو فرّقـــت بين اللحون، وفاضلت		ما بين " موزرت " وبين " حجازي "
أو أنـــها تصغي، ويفرق سمعها		ما بين منسـجم، وبين نشـــاز
لكن تـــراها ــ في حـــوائج بيتها		طول النـــهار ــ كلاعب " الجمباز "
قلت: الذي قد كـــان عندك جنحة		قد صار فيه ــ اليوم ــ ألف جـواز
إني، وأنت، الآن، جيـــل، حسبنا		أنّا مددنـــا الجـسر للمجـــتاز
ولكل جيـــل في الحياة محـــاسن		ومســـاوئ، ومفـــاخر، ومخـاز

الأسماء مراجعها وتوظيفها في شعره:

وممّا هو طريف أنّ الشاعر دعا جيل الذكريات هذا، جيل " الوشم "، ووضع قبالته جيلاً آخر دعاه جيل " الأصباغ "، وأول ما تلقاه في خطاب السوسي لفتاة هذا الجيل، إفصاحه باسمها، وتماديه في إبراز صفاتها، فيعمر خطابه بأسماء: عواطف، ورباب، وناهد، وسعاد، وعفاف، وآمال، وليلى، وسندس، وغادة، وسلوى، وريم، وسميرة، وهبة، وأسماء، وفائزة، وهيفاء، ونورا، ونوال، ودلال. وهي أسماء تحيل على مراجع فنية وثقافية، من القصص، والأشرطة، والمسرحيات، وكتب التراث، والبرامج الثقافية المنوّعة، وهو ما يدل على تعرّض مختاريها لثقافة مغايرة لثقافة أمهاتهم وجداتهم. ونعتقد أنّ تشقيقات هذه الأسماء أصبحت مثيرات للوجد، والألم، والأمل، ومثيرات لألوان من النوادر والطرائف، فمحال أن تتغيّر ثقافة الأسماء في مجتمع هذا التغيّر، ثم لا نجد شاعرا كالسوسي يثمّرها، ويتخذها موضوع شعر، ومنتزع قافية، ومرتكز صورة، ومصدر نادرة. حتى أضحى من نواقص الوصف، ألا تسمّى الفتاة باسمها في شعره، أو ألاّ يلوّح به، ويشار إليه، على نحو ما ورد في حديثه عن صاحبة السيارة الحمراء:

قالوا: وما اسم التي ترنو العيون لها ... ومن عليها من العيون سيماء(14)

فقلت: تلك لها من سمتها لقب ... واسم، ومن لطفها نعت وأسماء

وكقوله متسائلاً:

سألت:ما اسمك،يا أحلى الجميلات؟ ... فقد أثرت فضولي واهتماماتي(15)

قالت: سألت عن اسمي واهتممت به ... والاسم نصف المسمّى في اعتقاداتي

أنا المحبّة للموعود أسعده ... وإن تشأ، فأنا كلّ " السعادات "

فأشد المناقص ألاّ يعرف الشاعر نفسه اسم امرأة شرع في وصفها، وحري به أن يسألها؛ ليعرف اسمها، ويطريها بما يشققه من دلالاته، كقوله عن إحداهن:

فحسنها خلفه عقل ومعرفة ... وخلفه بعد أشتات من الأدب(16)

سألت:ما اسمك؟ قالت:وهي باسمة: ... خمّن، فإنك ذو حذق، وذو أرب

وأردفت، أفما تكفي مشاهدتي ... لديك، من مشكلات الاسم واللقب؟

إن كان للناس من أسمائهم سبب ... فما يكون– وقد عاينتني– سببي؟

اسمي أتى في كتاب، أنت قارئه ... فكيف باسْم أتى في محكم الكتب؟

فلما خمّن في الأسماء التي تلائم صورتها قال:

(حورية) غـافلت رضوان وانفلتت	ترى، إلى أرضنا للّهو واللّـعب؟
أم (وردة)، قلت:في البستان ناضرة	أم (درّة)، ضمّها قرط من الذهب؟
قالت:وقد مسّ إطرائي سذاجتها	فغرّها، أنت لم تخطئ، ولم تصب
أهلي ينادونني (حمّالة)، وأنا	ـ كما ترى ـ مثلُ عود البانة الرّطب
تنوء بالصدر، والأعجاز، قامته	واحيرتا الخَصْر في التصعيد والصبب
فقلت: لا بأس، كم من عاجز، يده	طريّة، صال بالعينين والهدب
وقلت:هذا لواء الحسن ترفعه	(حمّالة) الورد، لا حمّالة الحطب

ومن أطرف ما في أمر ولوعه بألق الأسماء، أنّه قد يصطنع لإحداهن اسماً، إذا عزّ عليه أن يعرف اسمها، كقوله:

رأيتها في المكتبةْ	أنيقة مهذّبةْ[17]
ومرّة سافرة	ومرّة محجّبةْ
أعلمتها بوردة	في شعرها مطيّبةْ
لمّا جهلت اسمها	ناديتها باسم (هبه)

وقد يعرف اسمها، فيغفل ذكره توقّيا واحترازاً، ويقول لها:

ويا من لا نسمّيها احترازاً	إذا صدق الهوى وجب العتاب[18]
مقامك في ضمائرنا مصان	وقدرك في سرائرنا مهاب

ويبدو أنّ قدراً وافياً ممّا قيل في نسوة كثيرات ذكرن بأسمائهن، إنما كان من باب المجاملة والتظرّف في القول، فالسوسي رجل ودود، لا يقوى على دفع المتعرّضات منهنّ إليه، فهو كما يقول عن نفسه: " شاعر، خجل، حييّ[19] ". فربما حمله خجله وحياؤه على أن يطري واحدة من هؤلاء، ويشكرها للطف أبدته نحوه[20]، أو يهنئها بنجاح، أو بعيد ميلاد، أو بمناسبة زواج، أو بأي طارئ على حياتها. وأحسب أنّ إكراهات المجاملة قد لا تدع له فسحة من الوقت؛ لمعاودة النظر في أمثال هذه القصائد، التي كان يقدّمها كما يقدّم مشاهير الناس في أيامنا هذه إمضاءاتهم، ونبذاً من خواطرهم، إلى كلّ من يقدم إليهم بطاقة، من غير أن يشغلوا أنفسهم بسلامة التوقيع، وسلامة ما وقّعوا عليه، ولعلّ النقد الذي نوجهه للأبيات الآتية يكشف عمّا نزعمه:

مــرّت بقـــامتها الهيفاء تختـــال وغصنــــها بثمـــار الحسن ميّال[21]
بـــراءة في صفـــاء لا حدود له كمـــا جـــلا الدّرّة العصمـــاء لأآل
إذا رنــت جرحت باللحظ مقلتهـــا من تطّبيه، وجرح العين قتّــــال
رشيقة الخطو إن مرّت، وإن سكنت كأنّ صورتهــــا في الحسن تمثـال
بقـــامة حملت طلعـــاً فواكـــهه جنيّة، وهي ألوان، وأشكـــــال
قدّامهــــا من رموز الحسن كوكبة وخلفهـــا من عيون النـــاس أرتال
وثغرهــــــا اللؤلئيّ الحلو نكهته ومــــا يمور به توت وجريـــال
لولا الوقار لقلنــــا عند رؤيتهـــا تعلّقت بك يـــا (آمـــال) آمـال

ذلك أنّ الشاعر لو عاود النظر في هذه الأبيات فضل معاودة، لرتّب مكوّنات الصورة على هذا الوجه (1، 4، 5، 7، 3، 2، 6، 8)، أو لرتّبها علـى نحـو يقرب من هذا، بحيث يتوالى القول عن القامة، ثم رشاقة الخطو، ثم يفرّع علـى سموق القامة صورة الشجرة المثمرة بجنيّ الفواكه، ويفرّع عنها صورة الثغـر الذي يمور لوناً، ونكهة، وطعماً، بنفحة التوت والخمر، وصورة اللحظ الذي تفتك جراحاته، ثم يدمج في هذا الوصف الحسّيّ وصفاً عقلياً يفيض بصورة البـراءة، والصفاء الذي لا حدود له، وصورة الجيوش المجيّشة من رموز السحر، وعيون المعجبين، ثم يحتمي كعادته بالوقار، ويكظم كلامه وآماله داخل نفسه، هذا هـو منطق القول، ولكن الشعراء لهم منطقهم، الذي لا يعترف بتدقيقات نقدة الشعر.

- 5 -

نعوت الأسماء ورموزها:

نحسب أنّ قدراً وافراً من شعرية الأسماء كان يتزاحم على السوسـي مـن وحي الذاكرة، فثقافة الشاعر إذ ذاك هي التي تستدعي نعوت الذات المخاطبـة، وإلمامه بما في دواوين الشعراء، ومعرفته بأخبارهم مع صاحباتهم، هـي التي تنشيء صورة من وصفت بهذا الشعر حقاً، قبل أن ينشئها واقع الذات نفسه. وهو توجّه قد يدبّره الشاعر تدبيراً، فيكون نتاج تجربة، وثمرة ممارسة، وقد يسـوقه إليه اندفاع القول؛ لأنّ ثقافتنا، ومعارفنا، تتحكم في التعبير عمّـا يصـدر عنـا، وتشارك في تكييف مقاصدنا، وتوصيل خبراتنا، ونماذج ذلك كثيرة، منهـا مـا سبق، ومنها قوله فيمن اسمها شادية:

لله (شـــادية) جمـــال حـــالم ورشـــاقة كرشـــاقةِ الغـــزلان[22]
عينان، لا أحلى، ولا أنقى، ولا أضرى، وكم لعبـت بنـا العينـان

وقوامها الممشوق بشّـر طلعـه   بفواكـــه كفواكـــه البســتان
وبثغرها ــ لو يستباح ــ سلافة   مـــا عتّقــت مــن قبلهــا بــدنان
ولِمَسٍ راحتها إذا هي صافحت   كالكهربــــاء، تســربّت بكيــاني
وحديثها المهموس ــ عن كل الذي   فعلت بنا ــ يفضي إلي الغفران

وفكرة نسبة شعر من شعره إلى وحي الذاكرة، فكرة ثبّتهـا الشـاعر نفسـه بصريح القول، في نصوص نثرية، وطّأ بها بعض قصائده توطئة تصل الـنص بالعنوان[23]، وقد تكشف عما تسرّب من الذاكرة إلى النص وسرى فيـه، ففـي قصيدة (سندس) نلفاه يقول: " رآها فذكرت بوجه قديم، وباسم قديم، فرسمه من الذاكرة ":

علّليني يـا عيـون النـرجس   واسكبي خمر الهوى في أكـؤس[24]
قـد لعبــتنّ بقلبــي مثلمـا   (لعبـت ريـح الصّـبا بـالقبس)
وأثــرتنّ حريقــاً فــي دمـي   واشـــتعالاً حــرّه فــي نَفَسِـي

بل سيصير " الرسم من الذاكرة " عنواناً لديوان كبير من دواوين الشاعر، وهذا توسيع لِمنحي[25] لصيق بذات الشاعر، متأصّل فيها؛ لأنّ الشاعر العربي، لا يمكنه أن يتخلّص " من المقترحات التي يوجّهها إليه وسطه، فهو عليـه أن يتلقّاهـا، ويستعدّ لتحويلها إلى أثر في أسرع وقت ممكن[26] "، بل لا يستطيع أن يتخلّص ممّا يتوارد على ذاكرته من أفكار سابقة على التجربة، وهذا ما يشير إليه جمعه بين اسمي " روزا " و " ماريا " الغريبين، وبين اسمي " زينـب " و " مـريم " العربيين، وهو جمع لم يفترضه التقـارب الظـاهري بينهـا، وإنمـا افترضـه الموضوع الشعري، وحاجته لرموز يتكئ عليها.

ففي قصيدة " بيت القاضي " محاولة مبكرة لتجريب رمزية الأسماء، ودمـج ما هو حكائي في ما هو شعري، حيث يقول:

صرتِ يـا دارُ بطُهْـرِ البيـع   وبِسَـمْتِ الرّاهـب المنقطـع[27]
وتبـدّلت بزهـد ورضـىً   عـن طبـاع التّـاجر المنتفـع
وتـرانيم السـكارى مُسِـحت   بتراتيــل الشـيوخ الخشّــع
أين من كنّ هنـا مـن زمـن   سـلعة الشاري بسـوق المتـع؟
كم أوى ركنـك مـن جانحـة   نبتــت فــي آسـن المسـتنقع
لفظتها (جَنَوى) أو (نابلي)   وبهـا ضـاقت علـى متّسـع؟
وهنـا جـرّت إلـى عالمهـا   بعض من ضـيّعن فـي المجتمـع
فإذا (زينب) في زمرتها   وإذا (مريم) بعض التّبّع

يتعيّشـــن بمـــا يبذلنـــه ثمنـــاً للـــــرّيّ أو للشـــبع
دارت الأيـــام فـــي دولابهـــا فـــإذا بالـــدار مثـــل البلقـــع
غسلت أوضـــارها، واطّهّـــرت ونضـــت عنهـــا رثيـــث الخلـــع
ذهبت (روزا)، و(ماريا)، ومن كـــنّ فـــي أكنافهـــا كالشّـــيع

فالدار التي صارت بطهر البيع، دار أنشـئت لإيـواء الجانحـات وإغـواء الشباب، ثم صارت بعد طرد الإيطاليين مسكناً للقضاة تعمره تراتيلهم الخاشـعة. فالتحوّل من الضدّ إلى الضد فكرة بسطت وجودها، وانكشفت للمتلقي منذ مطلـع القصيدة، ثم ازدادت انكشافاً بسرد الأحداث، وإسـنادها إلـى (روزا، وماريـا، وزينب ومريم)، من حيث هن ذوات ورموز.

فإذا كانت (روزا وماريا) رمزين من رموز العهر، وفعلهمـا كفعـل مـن اجتلبهما، يظل كالداء العضال، لا يبارح الجسد حتى يدع فيـه جرثومـة مـن جراثيمه، فإن زينب ومريم رمزان لجرثومة الدنس التي استوطنت بعد رحيل من خلفهما. غير أنّ الالتزام بواقعية القصّ، والدفع به إلى نهاية ما، قـد فـرض أن توضع قابلية الإنسان للإغواء والإفساد بإزاء قابليته للتوبة والطّهر، واقتضى أن تصوّر واحدة من الجانحات وراء (روزا وماريا)، وقد التمع في نفسها توق إلى الطهر، فاتخذت كوخاً في مكان قصيّ، و" انزوت صابرة زاهدة "، و" اطمأنـت في صفوف الخشّع ". ولكنّ

كوخها صار مزاراً للتي تكشف البخت بسرّ الودع

فتعمّد الشاعر أن يعوّض وقوف المعالجة عند عتبة تقرير الواقع وتسـجيله، بمفارقة تعاكسه، فأومأ إلى أنّ الفقر والجهل، كانا سبب جنوح من نـوع آخـر، تعرّضت له هذه المرأة بعد توبتها، حين تطهّرت من رجـس الـدعارة بـرجس مساءلة الودع، واتخاذه مصدر قوت ورزق.

على أنّ هذا الشعر الذي أنتجته الذاكرة، منه ما أبدع الشاعر فـي تجويـده، حتى بات صنواً لشعر آخر، انبثق بإلهام حقيقي، وتوفر هذا وهذا على مـا كنـا نأمل وجوده، لا على ما كنا نتوقع وجوده، من مثل قوله:

يا " سلمُ " أولى بنا ثمّ أولى(28)
فإنّ الّذي بيننا لو علمت
كحبل المشيمه
إذا انبتّ ينبتّ روح التّواصل
بين الجنين وبين الأمومه

ومن مثل قوله يتحدث عن صحبة سفر، ولقاء على غير موعد أو معرفة، صنعته الظروف، ودبّرته المصادفة:

تضمّننا سفر قاصد ... فاسعدني أنّها لي زميله[29]
وَخِلْتُ القطار الذي ضمّنا ... لي ادّخر اللّحظات الجميله
تهادى بنا مرحاً ضاحكاً ... كأنّ على الوهم مدّوا سبيله
وسار على خطّه كالنّسيم، يرقى الوهاد، ويطوي السّهول
كأنّي به أنا أجرى النّشا ... ط بأوصالنا لطفُ تلك الحمول

فلا شكّ أنّ الشاعر أفلح في تصوير جوّ السّفر وشهوته، ومشهد الرحلة ولحظاتها، ومنحنا صورة تساير حركة القطار بطئاً واندفاعاً، ومشهداً لقطار ينساب كالنّسيم، يطوي السهول، ويتخطّى الوهاد، على خطوط من الوهم، لا على قضبان من حديد. بل تجسّد كائناً أنثوياً لطيفاً، يمرح ويضحك مثلهما، ويضمّهما معاً، كأنّه ادّخر له وحده هذه اللحظات المبهرة الممتعة، وأشاع النشاط في أوصالهما. فالمشهد يوحي بلحظة استعاد فيها الشاعر حيويته وانطلاقه، وتخطّى فيها مأساة الهمود والجدب والخمود في حياته.

- 6 -

كُنى النّساء وإسقاطاتها في شعره:

قليلة هي الكنى التي تصاحب خطاب النساء في شعر السوسي، قلّتها في أيّ خطاب دارج أو فصيح يستعمله الليبيون[30]. لكنّ السوسي إذا أقدم على استعمال الكنية استعملها في خطاب نسوة خاصّات، وجعل من وراء استعماله إياها مقاصد من التخصيص والتوقير، وعدم التصريح باسم من يخاطبها.

ولنا في قصيدتي " أم حسّان "و" أم عثمان " ما يعزّز هذه الملاحظة، ويعلي من قيمة إحلال الكنية محل الاسم، بل ما يدلّ على خصوصية ملحوظة، تبدّت في عنوان القصيدة الأولى " أم حسان أو بعد الستين "، وقوله فيها:

سلمت يا أمّ حسّا ... نَ لي ملاذاً وذخراً[31]
أثابك اللهُ أجراً ... وزاد قدرك قدراً
وزاد وجهك حسناً ... وزاد ثغرك بشراً
وزاد طبعك لطفاً ... وزاد طرفَك سحراً
ما ضاقت الحال إلاّ ... وكنت في العسر يسراً

وتبدّت في اكتفائه باسم الابن (عثمان)، واتخاذه عنواناً للقصيدة الثانية، التي قال فيها:

يا أم عثمان كم كانت مســرّتنا　　لمّا جلا المولد الميمون عثمانا[32]
أطلّ في بيتكم كـالنجم مؤتلقــاً　　فأشرق البيـت أرجـاء وأركانـا

ومع ذلك فقد كان السوسي يؤثر استعمال كنى النساء في كل تجربة شــعرية تكون المدينة فيها موضوعاً شعرياً، لا بوصف المدينة مكاناً جغرافيــاً متحيّــزاً، وإنما بوصفها كوناً يعيش بمادياته ومعنوياته في خيال الشاعر ووجدانه، ثم تتنزّل صورته في شعره، فتبدو المدينة " مجال أحلام "، و " أفق تشوّف "، و " مصدر توحّد ". وهو نزوع يتجه لتوحيد صورة المدينة بصورة المرأة، وفعــل لا تكــاد تستحضر الأذهان في سياقه، أيّ تمييز بين شعر يقوله السوسي في وصف مدينة، وبين شعر بقوله في وصف امرأة، ومآل هذا إلى ولع باستدعاء صفات المــرأة المثلى، حيثما توجّه الخطاب إلى المدينة.

فمدينة (بنغازي) ملهمة، تهب الشاعر ألحان قصائده، وهي ولــود منجــب، تنجب الكواكب إذا احتجبت نجوم السماء، وهي أيضاً فاتنة ذات وجــه مضــيء مشرق، وقامة نديّة العود، تناوش سحب السماء، لا تشيخ ولا تكبر، وإن تقدمت بها السن، وسلخت من عمرها أحقاباً تلو أحقاب. وهي أم يحمل لها أولادها " وداً لا يعرف الكذب "، وتفيض هي عليهم " حباً وحدباً ".

يا من حضنت النهى، والفن، والأدبا　　مازال أفقك هذا يطلع الشــهبا[33]
مازلت وجهاً مضيئاً، مشرقاً، جــذلا　　وقامة مدّها قــد طــاول الســحبا
نديانة العود، ما شاخت، ولا كبــرت　　وإن تكن سلخت من عمرها حقبا

فكان بهذه الطريقة يسقط على المدينة ما يعدّ صفة للمرأة، أو إشارة لها، أو دلالة عليها. وكان يتعمّد ذكر اسمها، ويصطفي لها إلى جانب تلك الصفات كنى وألقابا، من قبيل ما يلائم خطاب المرأة، فمصراته "ضــرّة الشــمس"، و"أخــت النجوم"، و"أخت الفويهــات"، و"أحلــى الحبيبــات"، و"أحلــى العــرائس"، و"أم البطولات"، و"جارة الشيخ"، ودرنة" ابنة الأخضر"، وسرت" ابنة المجد".

وإنك لتجد هذا الامتزاج والتوحّد بين المدينة والمرأة ماثلاً بقوة في قصيدته عــن واحة الكفرة، التي ولد فيها، ودفنت أمّه فيها، فغادرها ودمعة تترقرق في عينيه، تحجّرت بتطاول الأيام، والتماعات من ذكريات، احتبسها خيال طفل لا يعي مــا حوله، فضلت قابعة فيه، حتى إذا عاد إلى تلك الواحة بعد سبعين سنة، عاد يحمل ضرماً من شوق إلى الأم الواحة، وتوقاً إلى الارتماء بين أحضانها ارتماء المجهد

المحزون، فتشعر بأن الشيخ عاد إلى طفولته الأولى، وقد ذابت تلك الدمعة فتحدّرت، وتوهّجت تلك الالتماعات فاتّقدت، واستحالت شعراً ينفثه قلب مفعم بالأسى، والشوق، والأسف، وهو يردّد:

أتاك من بعد ما ضاقت بـه الحيـل ... يحدو خطاه الهوى المشبوبُ والأمل(34)
يقبّل الأرض، لو يشفى لواعجـه ... ممّـا يكابـد فيـك، الضمٌّ والقُبَلُ
على هواك الذي قد كان يحملـه ... تميمـة، بعـد عـون الله، يتّكـل
أتاك يحمـل أوزاراً تنـوء بهـا ... ساقاه، وهو حسير الطـرف مبتهـل
الآن جاء، وفي عينيـه حسـرته ... ندمان، زهّـر فـي أحداقـه الخجـل
فما كحضنك حضن أستريح بـه ... فـي دفئـه يتلاشـى الهمّ والكلـل
فهـذه الأرض إيثـار ومضـيفة ... للعابرين بهـا، أو مـن بهـا نزلـوا
مهوى الغريب، إذا سدّت مذاهبـه ... مثوى المهاجر، إن ضـاقت بـه السبل
أتاك طفلك فـي عينيـه لهفتـه ... وبـين جنبيـه مـن أشـواقه شـعل
مازال يحمل في أحداقه صـوراً ... من دونهـا سـنوات العمـر تنسدل
غامت، ولكنّ من أمشاجها لمحـاً ... يدنو بهنّ المدى القاصـي، ويُختَـزَل
كأنّما أمس قـد كانـت وقائعهـا ... وهي التي عندها السبعون تُكتَمـل
فكالرؤى هي في الأجفان واضحة ... حيناً، وحيناً بهـا الأحـداث تشـتكل
ولست أوصيك إلا بـاثنتين هنـا ... قد كان مثواهما، لمّـا انتهـى الأجـل
تلك التي حملتني تسعة ومضـت ... عنّي، وأخرى لها في مهجتـي نـزل
أتاك طفلك، فـي عينيـه لهفتـه ... وبـين جنبيـه مـن أشـواقه شـعل

ومما يمكن تبيّنه أنّ السوسي يُقبل على المدن ويعود إليها، ولا يهرب منهـا ويلجأ إلى القرى والأرياف، كما يفعل شعراء الحداثة؛ ولذا كان التعبير المفضل في خطاباته إياها، هو تعبير " أتيتك "، " أتاك طفلـك "، " جئنـاك... "، " الآن جاء.. "، " ها.. قد رجعت ".

فعودة السوسي إلى مدنه عودة من يحنّ إلى ماضيه وذكرياته، تستوي فـي ذلك المدن التي تنتسب إلى وطنه، كبنغازي، وطرابلس، ودرنة، والبيضـاء، أو التي تنتسب إلى أمّته وحضارته، كالقاهرة، وبغداد، ودمشق، ومراكش. فصورة هذه المدن كلها تعادل عنده صورة الأم، والأخت، والحبيبة، لا صورة المرأة من حيث هي امرأة، فإذا قال للجبل الأخضر ولمدينة البيضاء فيه:

أتيتـك أيّهـا الجبـل الأشـم ... وبـين جـوانحي شـوق مهـمّ (35)
ذهبتُ، وأنت في شـفتيّ لحـن ... وعدت، وأنـت فـي عينـيّ رسـم

أمَسّ ثراك فـي لـين ورفـق ... وأوشـك أن أضـمّك لـو تضـمّ
أزورك كلّما ضـاقت سـبيلي ... علـيّ، وران بـي شـجن وهـمّ
فأنفِض في رباك الخضر رُدني ... وأغسـل فـي عيونـك مـا يُهـمّ
وألقى ما يَسُرُّ، ومـا يُسـرّي ... كأنّـك والـد بـرٌّ.. وأمّ
ويا بيضاء.. يا بيضاء حسـبي ... وحسـبك.. أننـا نغـم وفـمّ
حضنت الشعر قافيـة ومعنـى ... فبشّـر بـرغُم وافتـرّ كِـمٌّ

فإنه قد قال للقاهرة:

أتـاك يجـدّد مـا فاتـه ... ويبعـث أيّامـه الغـابره(36)
" وزوّاده " ذكريـات الصـبا ... وفرحتـه الحلـوة الغـامره
أتـاك يطيـر بـه جـانح ... مـن الشـوق، نيرانـه شـاجره
أتـاك يكفّـر عـن ذنبـه ... ويسـتغفر الخَطـأة الـوازره
وما كان هجرانـه عـن قِلـى ... ولا كنـت عـن حـرج هـاجره
فمـا طويـت بيننـا صـفحة ... ولا انفصـمت بيننـا آصـره
إذا غبـت تغمرنـا وحشـة ... تظـلّ العيـون لهـا سـاهره
وإن عدت عاود ذاك المـراح ... يـدبّ بأرواحنـا الفـاتره
فإنك رغـم تـوالي الـدّهور ... تُطِلّـين فاتنـة سـاحره

على أنّ التجاذب بين مفردات تساير موضوعاً ما، من شأنه أن يوسّع رؤى الشاعِر لما يستكنّ فيها قصد إخضاعه لذلك الموضوعِ؛ ولهذا فإنّ الجمال الـذي تعشقه الشاعر لم يتعشقه في المرأة وحدها، وإنما تعشقه في الطبيعة، وفي كلِ ما حوله ومن حوله، بل تعشقه في الحقيقة المطلقة، لكن أصدق الهوى كـان يكنـه لبلادهِ، ولأبناء أمته. فينبغي ألا يلام إذا ما استصحب صورة المـرأة، واتخـذها رمزاً، فطرح صفاتها على كل ما هو جميل يسببه.

لا تلمني إذا سـمعت حـديثي ... عن (وداد)، و(زينب)، و(سـعاد)(37)
فحـديث الصـبا يجـدّد فـي النفـس شـجوناً عـن ذكريـات بعـاد
ولقـد يهتـف المتـيّم بالشعـر، ولكـن كحـالم فـي رقـاد
فهو ــ حيناً ــ يقول ما ليس يعني ... وهو ــ حينـاً ــ يَهـيم فـي كـل واد
إنّما أصدقَ الهوى في فـؤادي ... لبنـي أمّتـي، وعشـق بـلادي
لهما صبوتي، وخالص حبّـي ... ووفـائي، وشـقوتي، ورشـادي

ولئن بدا الانشغال بالذوات المخاطبة بهذه الأسماء مناسباً؛ لمعرفة ما إذا كانت مقصودة على التعيين، أم أنها مجرد قناع شعريٍ لذات محدّدة، يصرّ الشاعر على كتمان شخصيتها، ويحلو له أن يمنحها نعوت غيرها، فإنّ الأنسب لما نحن فيه أن ننشغل بالفعل الشعري ذاته، وكيف أنّ هذه الأسماء تنزّلت في مواقعها من التركيب الشعري، وباتت من بعض أدوات الشاعر، ووسائله، وجزءا من خصوصيته الشعرية، وعبّرت من جانب، عن ثقافة أجيال في اختيار الأسماء، بل عن ثقافة مجتمع برمته في هذا المنحى، ودلّت من جانب آخر على أنّ لشعر السوسي مكانة من الإعراب في جملة[38] الشعر الليبي الحديث، وفضاء الشعر المتسع.

الهوامش

1. الأغاني، الهيئة المصرية للكتاب، 1970، 79/1. لذلك كان السوسي يقول عن نفسه، وعمّن يتودّد إليها: هي " الثريا "، زهاها رونق، وصبا ومنصب، وأنا في صبوتي " عمر "
2. كذا كتبنا المثل الشعبي التزاماً بما درج عليه النطق.
3. نوافذ، ص: 108.
4. مصطفى سويف، نحن والهوية الوطنية، مجلة الهلال، مارس 1995، ص: 21.
5. الرسم من الذاكرة، ص: 59.
6. – القصيدة المذكورة، ومثلها قصيدة (بلها) للشاعر نفسه، من الشعر السائر المشهور، ونشير هنا إلى مكان ورودهما في المجلد الأول من ديوان الشعر الشعبي، الذي نشرته جامعة قاريونس، ص: 144، ص 146. كما نشير إلى التحليل القيم الذي كتبه حولهما الدكتور يونس فنوش في كتابه: دراسات نقدية في الشعر الشعبي، الذي نشرته المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، سنة 1980، ص. ص: 45-112.
7. ألحان ليبيّة، ص: 31 – 33.
8. الجربى: ملحفة صوفية ثقيلة النسج، سوداء اللون، كانت تلتحف بها بعض النساء في ذلك الوقت. من هوامش الشاعر على القصيدة التي منها الاستشهاد المذكور.
9. ألحان ليبيّة، ص: 101.
10. نفسه، ص: 18.
11. ألحان ليبية، ص: 50.
12. النفائل، والخطّ، والغمّازى، أشكال من الوشم، كانت تطبع على مواضع من وجه المرأة، وتعدّ من مكمّلات الزينة في ثقافة الناس يومئذ، اتباعاً لتقاليد وعادات توارثوها، وظل تخضيب الوجه بهذه الأشكال باقياً إلى عهد قريب جداً، على الرغم من أنّ الإسلام يحرّم الوشم، ويعدّه من تغيير خلق الله.
13. الفنطازي، كلمة تعبّر في اللسان الدّارج عن المغرق في الترف والبذخ، فإن لم تكن الكلمة مأخوذة من (**Fantastico**) الإيطالية فلعلها تكون من مخلّفات لغة ما قبل الإسلام، ففي التاريخ ما يدل على وجود قبيلة ليبية تدعى فنطاس. وبالقرب من مدينة اجدابيا يقع بئر يدعى بئر الفنطازي. انظر: محمد مصطفى بازامة، تاريخ برقة في العهد العثماني الأول، دار الحوار، ص: 70.
14. الرسم من الذاكرة، ص: 117.

15. تقاسيم على أوتار مغاربيه، ص: 27.

16. الجسور، ص ص: 176 – 177.

17. الرسم من الذاكرة، م: 54
18. نفسه، ص: 108.
19. إشارة إلى قوله في ديوانه الرسم من الذاكرة، ص: 40.
وماذا شاعر، خجل، حييّ يقول لظبية سكنت ضلوعه
20. لا نود أن نستكثر من إيراد الشواهد، ففي ديواني: ألحان ليبية، والرسم من الذاكرة شيء من هذا القبيل. ويمكنك أن نتأمل قصيدة (عيد سعيد) في ديوان (ألحان ليبية، ص: 205، وهي قصيدة عوّل فيها السوسي على اسم " بسمة "، فأورده بصيغة (باسمة) منادى، وجالا، وصفة، وأدار عليه كلاما في الانتقال من عالم البراءة إلى عالم الانفتاح، قبل أن يسوق إليها قدرا من النصائح والوصايا.

21. ألحان ليبية، ص: 241.

22. ألحان ليبية، ص: 189.

23. خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، الدار البيضاء، دار بقال، ص: 131.

24. ألحان ليبية، ص: 265.

25. ومن طريف ما في هذا المنحى، أنّه قد يرسم من الذاكرة أحداثاً تقتصّ عليه، ويحرّض على تحويلها شعراً، وقصيدة (بحرانية، الجسور، ص: 165) التي صدّرها بقوله: (على لسان صديق كريم، يعمل بأحد المصارف في بنغازي، حضر ندوة مصارفية في البحرين، وبعد عودته طلب مني وصفها شعراً)ـ توحي بأصالة هذا المنحى، الذي يعدّ في النقد القديم ضرباً من ضروب إبداع القول.

26. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرين، الدار البيضاء، توبقال، ص:111.

27. ألحان ليبيّة، ص: 219.

28. الرسم من الذاكرة، ص: 243.

29. الفراشة، ص: 59.

30. نشير هنا إلى أنّ المجتمع البدوي في ليبيا ألف ألاّ يكنّى الرجل أو المرأة باسم ولد من أولادهما، وإنما كان يكنيهما باسم أبويهما؛ احتراماً لهما وتوقيراً، فيقال لمن اسم أبيه (محمد) من الذكور والإناث، يا (بو محمد)، ويا (بنت محمد)، وربّما كنيا باسم أمّهما، وأكثر ما يكون ذلك للتمييز بين غير الأشقاء من أبناء الرجل الواحد، أو لمن عاش في كنف أمّه من الأيتام وغيرهم، أو لبنى الغريبات عندهم.
31. ألحان ليبية، 213.
32. الرسم من الذاكرة، ص: 139.

33. ليبيّة، ص: 113.

34. الرسم من الذاكرة، ص ص: 155 – 161.

35. ألحان ليبيّة، ص: 15.

36. الجسور، ص 117.
37. نماذج، ص: 11.
38. نشير هنا إلى الدراسة الجادّة التي كتبها الأستاذ فوزي البشتي عن (حسن السوسي مكانه من الإعراب ضمن جملة الشعر الليبي الحديث)؛ ونحيل عليها لقيمتها، وإن كنا نختلف معه في ما انتهى إليه من أن حرص السوسي على " البيتية المقفلة.. يضع له مكانة هامشية في رحلة تطور الشعر الليبي الحديث " انظر: الفصول الأربعة، العدد، 64-65، 1993م.

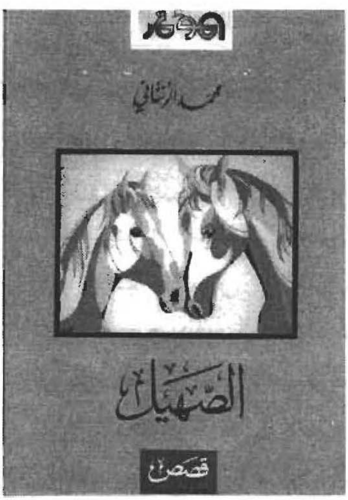


إلى جانب صاحبي، على خلفية" الصهيل"

(صورة تذكارية)

عمر أبو القاسم الككلي

أخيراً، وبعد أن مرت أكثر من ثلاثين سنة على شروعه في كتابة القصة، بشكل ناضج ومبدع، ومع ولوجه العقد السادس من عمره، صدرت مجموعته القصصية الأولى!



ذلك هو القصاص: محمد الزنتاني.

وتلك هي مجموعته:" الصهيل"[1].

ليس لأن الاقتدار على كتابة القصة" حل" بمحمد الزنتاني، أو" فاض" منه، بعد أن لم يبق في العمر أكثر مما مضى(إذ من المسلم به أنه إذا كانت الرسالات النبوية تتأخر، فإن النبوغ، في الآداب والفنون، يبكر)، وإنما لأسباب أخرى، مختلفة تماماً، بعضها معلوم، وبعضها الآخر لا يحسن الاستتار.

تتكون المجموعة من اثنتي عشرة قصة. كتبت الخمس الأولى منها خلال سنتي 76-1977 وكتبت السبع الباقيات بين سنتي 92-1996.

فماذا" أصاب" محمد الزنتاني خلال" الفترة بين الفترتين" الممتدة حوالي خمس عشرة سنة؟

في نهاية سنة 1978 تم احتباس مجموعة من الكتاب الشباب من جيل محمد الزنتاني(كنت أنا من بينهم) ولفقت لهم تهمة صيغتها:" أنهم جميعاً انضموا ودعوا [أين المؤسسون؟!] إلى تنظيم شيوعي ماركسي محظور معاد في الغاية والوسيلة لأهداف ثورة الفاتحِ من سبتمبر العظيمة" وحكم على اثني عشر منهم (من أصل ثمانية عشر متهماً) بالسجن المؤبد.

ويبدو أن وجدان محمد الزنتاني، الذي كان يدرك زيف هذه التهمة، وأن محاسن الصدف وحدها(كان قد أوفد من قبل جهة عمله في دورة دراسية إلى بريطانيا خلال تلك السنة) هي التي أنجته من السجن، لم يتحمل هذه الصدمة، فارتبك وارتج، ولم يعد في وارد الكتابة، التي أصبحت مرتبطة بالويل والثبور.

كما لابد وأن ضمه للخدمة العسكرية لمدة ثمان سنوات، أو تزيد، قد فاقم من حالة الإحباط و الخوف لديه فنفى رغبة، أو شهوة، الكتابة التي تسكنه إلى أغْوَر السراديب المظلمة المنسية التي تقذف فيها الذات المقموعة بالرغبات، أو الشهوات، التي تكون ممارستها ومحاولة إشباعها صنو الهلاك. إذ أن رغبة، أو شهوة، الكتابة من الرغبات والشهوات التي لا يمكن تصعيدها أو التسامي بها (لأنها، في الأصل، تصعيد و تسام، هي ذاتها). وبذا لم يعد ممكنا سوى" التسفيل".

ينتمي الزنتاني إلى ذلك الجيل من القصاصين الليبيين الذين بدأوا ممارسة كتابة القصة و نشرها بين بداية عقد السبعينيات و منتصفه من القرن الماضي. وكانت أبرز الأصوات القصصية فيه عبد السلام شهاب(انسحب من الكتابة كليا بعد الخروج من السجن) وأنا (ظللت أواصل الكتابة، وإن بشح) اللذين ابتدأنا النشر مع بداية السبعينيات، و محمد الزنتاني وجمعة بوكليب(انسحاب شبه كلي، والأخير حكم بالسجن المؤبد) والطاهر الدويني (انسحاب كامل، تقريبا) وجميعهم بدأوا النشر مع بداية النصف الثاني من العقد المشار إليه.

لا أذكر تفاصيل أول مرة التقيت فيها بمحمد الزنتاني. لكنها كانت، بكل تأكيد، في بداية سبعينيات القرن الماضي حين كنا في المرحلة الثانوية، وكانت بمقهى (غلاء الدين) بشارع (امحمد المقريف) بمدينة طرابلس، وعبر أصدقاء مشتركين.

ومن يومها تطورت صداقتنا.

صار يزورني مع أصدقاء في" مربوعة" بيتنا التي لا تزيد مساحتها عن حوالي مترينX مترين، والتي كنت قد" استوليت" عليها متخذا منها غرفة خاصة بي، وكانت كثيرا ما تزدحم بالأصدقاء.

شكلت تلك المربوعة، لعدد من مثقفي ذلك الجيل[من ضمنهم أنا، طبعاً]، ما يمكن اعتباره منتدى) [صالوناً] أدبياً. فقد شهدت تكون عدد من كتاب ذلك الجيل وأسهمت في بلورة هذا التكون. ورغم أنه لا علم لي برأي الآخرين حول مكانة هذه المربوعة ودورها في مسيرتهم الثقافية، إلا أن هذا لا يمنعني من ذكر عدد من الأسماء التي كان لها نوع من المداومة في التردد عليها: الشعراء عاشور الطويبي ومحمد الفقيه صالح وعلي الرحيبي(الأخيران سجنا، وأقلع الرحيبي عن كتابة الشعر قبل خروجنا من السجن بسنوات عديدة) والقاصان محمد الزنتاني وجمعة أبوكليب، والناقدان نور الدين النمر ورمضان سليم، والصحفي (الذي ابتدأ قصاصاً وناقداً) علي الجواشي، إلى جانب أدباء آخرين كانوا أقل تردداً، وأشخاص مهتمين بالشأن الثقافي من غير منتجي الثقافة. وقبل السجن بسنة أو يزيد حدد موعد لقاء أسبوعي كان يتم مساء الخميس.

كنت أحتفظ في المربوعة بشاي كيس وسكر، وكنت أجلب من مطبخ البيت الماء المغالي والأكواب. وفي إحدى المرات علقت أمي التي كانت جالسةٍ وسط البيت: خيرك ما تسقي في اصحابك كان الميه السخونه؟! فقلت لها: هذا الي نقدر عليه، الماكلة من اختصاصك أنت. فردت قائلة: جيب حاجة انطيبولك. والحقيقة أنه باستثناء الخبز(مع الجبنة أحياناً) أو بسكويت مقرمش، نادراً ما كانت تقدم لهم وجبات، رغم استمرار جلساتنا إلى قبيل منتصف الليل أحياناً.

استيحاء من هذه المربوعة كتب الشاعر والقاص والروائي عاشور الطويبي [بعد أن عاد إلى التردد علي بعد خروجي من السجن] في بداية التسعينيات- "**نصاً**" قصصياً قصيراً أسماه: "**المربوعة**".

"عاد به المكان إلى سنوات بعيدة، إلى عشرين سنة. المكان يبدو أنه لم يتغير. استمر في رشف الشاي، تبسم محاولاً عدم لفت انتباه الجالسين. قال في نفسه: الجبنة. نعم، الجبنة غير موجودة. هذا تغيير.

لكني أيضاً تغيرت، فأنا لم أعد أشرب الشاي بالسكر. تقرفص في جلسته. كان صديقه يتحدث عن الغنائية في شعر علي الرقيعي.

حدق في الباب ذي القفل المائل: هل يفهم ما يجري هنا؟

انتبه على قهقهة صديقه و قال: لا، لم يتغير شيء".

شد انتباهي ببساطته وسلاسته، بمرحه وحس الدعابة لديه.

وحيث إنني أعتبر نفسي من المهتمين بحس الدعابة، لذا لا بد أن أستطرد قليلا فيما يتعلق بطبيعة حس الدعابة لدى الزنتاني.

يمثل لقب الزنتاني نسبة إلى بلدة تعرف بـ(الزنتان) يشتهر أهلها بروح الدعابة وسرعة البديهة. لم يعش محمد الزنتاني بمنطقة الزنتان و بين أهلها، لذا ضاع منه، فيما يبدو، نصف هذه الميزة: سرعة البديهة الصانعة للدعابة. واستبقى النصف الآخر: التقاط الدعابة والاستجابة لها بالضحك. فحس الدعابة لديه حس لاقط، وليس باثاً. لذا لا نجده يحفل بصنع الدعابة، وإنما ينصرف إلى اكتشافها فيما يحيط به وفيما يسمعه و يقرؤه. ولعل هذا هو أهم سبب وراء اختفاء حس الدعابة من قصصه، اختفاء يكاد يكون تاماً.

يتجلى في قصص محمد الزنتاني نفاذ إلى عناصر المفارقة التي تتناثر متخفية في المواضيع والأشياء، ولكنه لا يصنع منها شيئاً مرحاً، بل مراً، فلا نعايش في قصصه حالات فرح وسرور أو ابتهاج واقعية (تقدم لنا كواقع في القصة)، والحالات، النادرة، من هذا النوع التي نصادفها في عدد قليل من قصصه تقدم لنا على أساس أنها توهمات وتخيلات تنبتر بالعودة إلى الواقع الضاري.

هناك تجهم يسري في قصصه و خشونة، تصل حد التوحش، في نبرتها. (الواقع، بالتأكيد، هو المسؤول عن ذلك. فـ" ما يرضعه العجل هو ما كانت قد أكلته البقرة"، مثلما يقول مثل هندي.).

ما من شكوى ولا تبريح أو شجن. وإنما سخط صلب، ثقيل، كالغصة، ككتلة صخر ثقيلة متماسكة، تتدحرج على أرض منبسطة، لا ميل فيها، يدفعها شخص، في حركات مدروسة وجهد محسوب، تفاديا لتقطع الأنفاس و الإنهاك.

وهذا يمكن القارئ من متابعة هذا السخط، وهذه الصخرة، وإيقاع التدحرج، والشخص الذي يدحرجها، بروية وتأمل.

هذا يعيدني إلى جانب آخر، نقيض، في شخصية محمد الزنتاني، لم يسترع انتباهي آنذاك بشكل واضح. وهو أن عدم اكتراثه بصنع الدعابة في الحياة العادية(كي لا نقول عدم قدرته على صنعها) كان سبباً، أو نتيجة، لما تمكن تسميته بـ(التجهم الداخلي) والميل إلى الانكفاء على الذات و التأمل الذي يتصف به. وجعله خجله العميق أميل إلى الصمت وعدم تطارح آرائه مع الآخرين، إلا فيما ندر. فلف هذا شخصيته بستار(كثيف؟) من الغموض.

ربما لذلك نلتقي في قصصه، دائما، بشخصيات متحفظة ومنكفئة، بدرجة كبيرة، على نفسها.

ففي قصة" الكشف" نقرأ: " كان يعرف أنه خجول. خاصة، عندما يكون محط الأنظار.". (ص6). ورغم أن لهذه الشخصيات أصدقاء، مثلما تتم الإشارة إلى ذلك في أكثر من مكان: " لم يعبر الرصيف أحد يعرفه حتى الآن."(" الكشف"

ص7) و" لعلهم أصدقاؤه." (" الثلوج" ص32)، إلا أننا لا نجد علاقات صداقة حية: " منذ مدة لم ير أحداً منهم[أصدقاءه]. انقطع عنهم أو انقطعوا عنه. لا يدري." ("الثلوج" ص32).

قال لي القصاص عبدالله القويري، في المرة الوحيدة التي أتيح لي فيها اختراق تحفظه البالغ، عندما أشرت إلى دقة اللحظات الحرجة التي أمسك بها في اقتدار في قصة له بعنوان" القصعة"[2] بأن إحدى أهم الإشكاليات التي كانت تشغله هي حالة التضاد الحاد بين رغبة الفرد الجامحة في العزلة واضطراره إلى التعاطي مع الآخرين.

ويبدو لي أن هناك إشكالية بارزة في قصص محمد الزنتاني تتقاطع مع هذه الإشكالية، وهي التوفيق بين الحاجة إلى العزلة والحاجة إلى التعالق مع الآخرين.

وكذلك تغييب المرأة، كحضور عياني ملموس ومبهج، غياباً كاملاً. ولا تحضر إلا كأمل أو حلم لا يتحقق: " ترى.. ماذا لو مرت من هنا الآن؟" (" الكشف"، ص8). و" امرأة ما لا بد أن تأتي." (" الصهيل"، ص60) و لكن لم تأت أية امرأة. و في قصة" الانتظام" تقنع شخصية القصة باقتفاء امرأة حسناء تسير أمامه محاولاً جعل خطواته: " تنتظم [...] مع وقع حذائها وطرقعاته، على الرصيف الأنيق، المزدحم، المكتظ بالأحذية، المتداخلة، الغريبة الأشكال، غير المنتظمة."(ص90).

لا تحضر المرأة، حضوراً مباشراً، سوى مرتين: مرة في قصة" المردومة" كزوجة يطمر الواقع الشظف المتغول دفء العلاقة معها. ومرة في قصة" الشيء الذي يحدث" حيث يتكشف أن إقبالها الغامر على زوجها إنما كان ستاراً تحجب به علاقة مع عشيق.

الانكفاء على الذات والتأمل اللذان أتينا على ذكرهما أعلاه، جعلا سرد الزنتاني هادئاً، متمهلاً، يلتقط التفاصيل:

"... مداريا شعوراً دفيناً بدأ يدعوه هو الآخر، إلى كبح جماح[...] شغفه المستميت، والمستمر، بالملاحظة والتدقيق." (" الانتظام"، ص85).

إنه إيقاع خطوات شخص يسير، ليس، فقط، بهدف الوصول إلى نقطة ما، ولكن أيضا، وربما أساساً، لمعرفة كم هو عدد الخطوات الفاصلة بين النقطتين. وهو ما يقتضي أن تكون سعة الخطوات، قدر الإمكان، متساوية. وهذا التساوي في الخطوات، أو انتظامها، يلح عليه الزنتاني في أكثر من قصة. ففي قصة "رجال بلا وجوه" تتكرر جملة" محافظاً على مسافة خطوته" مرتين(ص15)، وترد كل من جملتي" حافظ على مسافة خطوته"(ص16) و" مواصلاً السير في

خطوات ثابتة"(ص20) مرة واحدة. وفي قصة" الشيء الذي يحدث" نقرأ: "... وانتظمت خطواته على رصيف الشارع.."(ص49) و" تباعدت المسافة بين قدميه. جاهد كي تنتظم. رغم الضيق والاحتكاك المستمر بأجساد المارة."(ص52). وفي قصة" الانتظام" نقرأ: " [...] خطواته التي بدت و كأنها تدعوه إلى تهيئة نفسه لكي يتأمل المشهد القادم بكثير من الرزانة والتعقل." (ص85)، و" واصلت قدماه اصطناع التعقل والرزانة" (ص86) ثم"... ووجد أنه يكابد، وبحرج واضح، كي تنتظم خطواته، مع وقع حذائها وطرقعاته"(ص90).

هذا يعود بنا إلى مثال الصخرة، الذي أوردناه أعلاه. فعلاقة محمد الزنتاني بصخرته تختلف عن علاقة سيزيف بصخرته. لم يحكم أحد على محمد الزنتاني، خلاف سيزيف، بدحرجة الصخرة، وإنما هب هو متطوعا للقيام بهذه المهمة. وبالتالي فهو، على خلاف سيزيف،غير مجبر على الصعود بصخرته إلى قمة الجبل، وبذا من غير الممكنٍ لها، على خلاف صخرة سيزيف، أن تتدحرج راجعة. بل هي تمضي قدماً: إلى أين؟

ليس هناك، فيما يبدو، نقطة وصول. إنها تماثل الرحلة التي لا يتم فيها الوصول إلى المكان الحلم. ربما لأن هذا المكان غير موجود. ربما هو مجرد أفق، يحافظ على نفس البعد منك مهما ركضت نحوه. و ربما لأن الأهمية لا تكمن في بلوغ هذا المكان المنشود، إن وجد، قدر ما تكمن في الطريق الذي يقود، أو لا يقود، إليه. ولعل هذا هو ما دفع بمحمد الزنتاني إلى العودة إلى دفع صخرته، التي كف عن دفعها حوالي خمس عشرة سنة.

إننا نقطع بأنه قد تركها، طوال هذه المدة، بشكل تام، لأننا لا نعثر في مجموعته على قصص(على صهلات) تتخلل هذه الفترة. ونحن نعطيه في ذلك كل العذر، فلم يكن" الصهيل" ممكنا، ولا مأمون العواقب، وسط كل ذلك العجيج.

ورغم أن محمد الزنتاني صرح لي بأنه قد كتب في تلك الفترة، إلا أن خلو الكتاب من أية قصة يعود تاريخها إلى ذلك الزمن، يدل على أنه لم يفعل. ليس بمعنى أن الزنتاني لم يكن يقول لي الحقيقة، ولكن بمعنى أنه لم يكتب شيئاً يرضى عنه. ولأن شهوة الكتابة تظل، لدى الفنان الحقيقي المهجوس، أكالة، فيبدو أنها كانت كتابة من نوع ممارسة العادة السرية، و ليس الدخول في تفاعل جنسي مع شريك محبوب و/ أو مشتهى. فالحالة الأخيرة تثري الوجدان، وتعمق التجربة، وتضفي على الحياة معنى، وتولد البهجة، والاعتزاز بالنفس والثقة بها، وترسخ في الذاكرة، وفي بعض الحالات يتم الحديث عنها. في حين كثيرا ما يعقب الحالة الأولى شعور بالمهانة، والإخفاق، والاتضاع، ولا يتم الحديث عنها.

تلعب الأشياء، من مصنوعات ومظاهر وكائنات طبيعية، دوراً حاسماً في التحولات التي تحدث في عدد من قصص الزنتاني. ففي" الكشف" يطرأ التحول في القصة حين يبدأ الشاي في التغير إلى لون الدم ويأخذ في الفيضان من الكأس الموضوعة أمام شخصية القصة، ليسيل، من ثم، على أرضية المقهى وأرصفة المدينة وشوارعها وأزقتها، دون أن يلحظه أحد، سوى شخصية القصة(الرائي).

وفي" المردومة" تتحكم في تطور القصة ثلاثة عناصر: المردومة والكلاب والنار. في" الثلوج" يتغير نظام العالم المحيط بشخصية القصة إثر تبدل فجائي في حالة الطقس. في" الشيء الذي يحدث" يكون صرير الباب، في لحظة معينة من الليل، محركا حاسماً لمصير شخصية القصة لأنه يدل، فيما يبدو، على أن رجلاً قد انسل خارجاً من عند زوجته.

في"القطة" يختل نظام الغرفة وأشياؤها عندما تسقط قطة إناء زجاجياً مليئاً بالماء موضوعاً فوق منضدة خفيضة.

للتحول الذي يطرأ على الأشياء والظواهر في قصص محمد الزنتاني جانب آخر، اكتساب بعض المظاهر الأحيائية والطاقات الحيوية وحتى النفسية. ففي قصة" الكشف" يتخذ الشاي و، ضمنيا، الكأس التي تحتويه، صفات حيائية. إذ بتحول الشاي إلى دم فوار متدفق تتحول الكأس، ضمنا، إلى جرح. إنه جرح كائن هائل(هل هو وطن؟. هل هو مجتمع؟. هل هو شعب؟. هل هو أمة- بالمفهوم القومي-؟ هل هو أمة- بالمفهوم الديني-؟ هل هو البشرية برمتها؟) يشكل نزيفه فيضاناً عارماً.

كما أن الكأس يمكن أن تكون، من وجهة نظر التحليل النفسي، رمزاً للرحم[3] وبذا تكون الرحم، في هذه القصة، رحما قاحلة، لا تنتج سوى الدم. ويمكن أن تكون، أيضاً، رمزاً لعضو الأنوثة[4] الذي صار، هنا، مصدر كارثة، بدلاً من أن يكون منبعا للذة. وفي" الثلوج" يطلق الانقلاب الفجائي في حالة الطقس طاقات حيوية تفيض عنها(أو تسببها) البهجة والحبور. وفي" الشيء الذي يحدث" يولد صرير الباب حالة نفسية قد تفضي إلى جريمة قتل أو انتحار أو حالة عنف أخف أو انفصام علاقة زوجية.

كذلك نصادف في بعض قصص محمد الزنتاني حالات من الامتساخ.

ففي قصة" رجال بلا وجوه" نشاهد، من خلال عيني شخصية القصة، الجموع المنخرطة في مسيرة قد امتسخت بامتحاء وجوهها:

" استجمع كل ما بقي له من إحساس. صرخ بصوت غير مسموع [وينبغي أن نلحظ هنا أهمية وأفضلية ألا يكون الصوت مسموعاً]، لم يكد يتجاوز حلقه:

- يا إلهي..

-..

- رجال بلا وجوه؟

- كيف يمكن أن يحدث ذلك؟

-..

كانت كل تلك الكتل المجتمعة في الميدان الواسع، بلا وجوه."(ص19).

نشرت هذه القصة، أول ما نشرت، في مجلة (الطليعة الأدبية) العراقية في عددها الصادر في1977.11.3 في ملف خصصته للأدب الليبي. وفي العدد التالي من المجلة علقت القصاصة العراقية لطفية الدليمي، على هذه القصة، في سياق تعليقها على قصص الملف. وكان من ضمن ما قالته:

" أما محمد الزنتاني في قصة(رجال بلا وجوه) فإنه يمنحنا قصة ذات تركيبة ناجحة صنعها أسلوبه المميز الخاص و مضمونه الحلمي الذي يقترب من عوالم الفنان السريالي(سلفادور دالي). سوى أن القاص هنا وظف حلمه السريالي ليقدم لنا رؤيته الخاصة عن عالم ممسوخ مرعب يتعالى فيه الزعاق و الصراخ وتمحي فيه ملامح وجوه البشر حتى تصبح هاماتهم واجهات مسطحة تنساق خلف أهداف مجهولة دون وعي أو إرادة حرة." و تقول كذلك: " بإمكاني أن أميز في قصة الزنتاني هذا العذاب المتألق في وعي إنسان معزول، و أن ألمس حرارة الصبوات التي لم يفصح عنها سوى نحول جسده في حين امتلك جميع الآخرين كروشا متهدلة مما حولهم إلى تلك النماذج البائسة المأخوذة بنمطيتها القاتلة فيما احتفظ البطل المعذب بصبواته السرية التي منحته هذه القيمة المتفردة وميزته عن النسخ المتكررة الأخرى.".

وتنتهي قصة" الصهيل" بحالة" تحول" يقدمها الكاتب كصورة رمزية للتحرر والانطلاق. فشخصية القصة، الذي كان ينتظر في حديقة يلتقي فيها العشاق عل امرأة(أية امرأة كانت) تأتي لتجالسه، يتحول(بعد أن يخيب رجاؤه) إلى مهر محمحم يركض خلف مهرة" تتلاشى في بطن الوديان البعيدة."(ص65)، و تنطلق معه الخيول(لعلهم بشر متحولون) " بصخب شديد، من كل مكان، تعدو، و بشدة، في كل اتجاه. و انتابها، جميعا، صيهل حاد."(ص65).

يقدم الكاتب هذه الصورة، كما قلنا، تعبيراً عن شوق التحرر و الانطلاق. ولكننا نعتبرها امتساخا، لأن قمعاً اجتماعياً، بالدرجة الأولى، ثم سياسياً(أو هو قمع اجتماعي مدعوم سياسيا) قد اتضع بالناس و سلبهم كرامتهم، حتى جعلهم يتمنون التحول، أو الامتساخ، إلى نوع من الحيوانات، مهما كانت هذه الحيوانات جميلة و يمكن أن تستخدم كرموز إيجابية.

هذا امتساخ لا يفقد فيه الممتسخون الصفة الأحيائية. لكن هناك نوعا آخر من الامتساخ يمتسخ فيه البشر إلى نوع من المصنوعات. ففي قصة" البالونات" يفاجأ

الطفل الذي يتعيش من مردود ميزان صغير يتعرف فيه الناس على أوزانهم بأن الأشخاص ذوي الأجساد البدينة الضخمة قد امتسخوا إلى بالونات تعلو في الهواء "حتى خالها تكاد أن تحجب قرص الشمس."(ص73).

غالباً ما تتحرك شخصيات(أو شخصية) قصص محمد الزنتاني في أمكنة غير حميمة. و انعدام الحميمية هذا يتدرج من كون المكان" بارداً"،" لا مبال" إلى كونه مشعراً بالانزعاج والضيق، إلى كونه، أخيرا، معاديا، لا أمان فيه، ولا أمن. ففي" الكشف" لا يبدو البيت مكاناً حميماً. و في" الشيء الذي يحدث" يكون البيت قديما مسكوناً بزوجة خائنة.

والحدائق والشوارع إما أنها غير مريحة أو مصدر إزعاج (على الأقل بسبب الطقس). وتكون المقهى، في قصة" الكشف" المكان الذي تتولد منه الكارثة. وفي" رجال بلا وجوه" يكون ميدان المدينة مكانا للامتساخ تمحي فيه وجوه الجموع. في" المردومة" تكون البرية معادية لأنها واقعة تحت سيطرة العدو. لكن شخصية القصة تجعل هذه السيطرة، ولو مؤقتا، عديمة الأهمية حين تضرم في أشجارها وأعشابها ومزروعاتها حريق الانتقام. وفي قصة" الإمكان" يكون المكان المحيط بالحارس الليلي الذي يحرس مرسى صغيرة كله معاديا و مصدر خطر، وأذى.

وصلت الآن إلى نقطة أريد أن أوضح فيها أن محمد الزنتاني صديق أثير إلى نفسي، وأنه كان، خلال السنوات التسع التي عشتها في السجن، واحدا من أكثر إثنين أو ثلاثة من بين أصدقائي الذين كنت أفكر فيهم كثيرا و أنشغل بما يمكن أن يكون قد آل إليه مصيرهم. وأنه أيضا أديب أحب أدبه وأعتبره أكثر قصاصي الجيل الذي أتشرف بالانتماء إليه تميزا و أصالة، و لي الشرف في أنني كنت مواكبا لولادة بعض نصوصه.

كما أود أن أعبر عن غبطتي التي لا حدود لها بكوني أحظى لديه بتقدير عميق بلغ به حد أن خصني بإهداء كتابه الأول. وأشار خلاله إلى إسمي أكثر من مرة، وذيله بإثبات دراسة لي عن قصصه الأولى كتبت ونشرت سنة 78.

وكانت هذه الدراسة قد كتبت، إلى جانب دافع إعجابي الشديد بكتابة محمد الزنتاني، بدافع آخر. وهو أنه قد تولد لدى كتاب ذلك الجيل، نتيجة عدم اقتراب الممارسات النقدية التي كان يقوم بها كتاب من أجيال أسبق، نوع من الاتفاق على ضرورة محاولة الكتابة النقدية، قدر إمكانياتنا، عن بعضنا البعض إلى حين تكون نقاد من نفس الجيل يكونون أكثر قدرة على التعاطي النقدي مع هذه الحساسية الجديدة. وقد وضعت نصب عيني أن أتولى الكتابة عمن أعتبرهم قصاصين مهمين. فابتدأت المشروع بالكتابة عن محمد الزنتاني. ولكن لم يقيض لهذا المشروع أن يستمر بعد الخطوة الأولى(بالأحرى قيض له ألا يستمر) لسببين: تراخ شخصي، مازلت أعاني منه، و إيداعنا السجن.

لكنني لا أدري كيف سقط اسمي من تلك الدراسة، عندما أعيد نشرها في الكتاب، وكيف أنها قسمت إلى(دراستين): دراسة مجهولة المؤلف، والدراسة الأخرى نسبت إلى شاعر عراقي كنت قد استشهدت بسطر شعري له تحت عنوان داخلي في الدراسة. فاعتبر العنوان الداخلي عنوان(دراسة) مستقلة والسطر الشعري عنواناً فرعياً واسم الشاعر المستشهد به اسم كاتب(الدراسة).

وحكاية" انحذاف" اسمي أو جزء منه أو كلام لي، ليس هذا هو مثالها الوحيد في المطبوعات التي تصدر عن مجلة(المؤتمر) الصادرة، بدورها، عن(مركز دراسات وأبحاث الكتاب الأخضر). ففي كتاب الصديق الشاعر محمد الفقيه صالح" أفق آخر" (انحذف) لقبي من مقابلة كنت قد أجريتها معه لصالح صحيفة(القدس العربي) وأعاد نشرها في ذلك الكتاب. والمفارقة أنه في الكتابين، " الصهيل" و" أفق آخر" تتم الإشارة إليَّ مرات عديدة باسمي كاملا غير منقوص. وفي أحد أعداد مجلة(المؤتمر) تم" انحذاف" اسمي، وكلامي، من استفتاء حول وضع النقد الأدبي في ليبيا أجراه خالد سليمان كشلاف مع عدد من الكتاب الليبيين كنت من بينهم.

أجد نفسي، أخيراً، مضطراً إلى القول بأنني كنت، و أنا أقرأ كتاب محمد الزنتاني، أشعر بأسى عميق لوجود ذلك الكم الهائل من الأخطاء المطبعية التي شوهت قصصه في أماكن عديدة.

الهوامش

(1) محمد الزنتاني. الصهيل. قصص. منشورات مجلة المؤتمر. 2005. ليبيا. و جميع أرقام الصفحات المشار إليها في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

(2) إحدى قصص مجموعته: قطعة من الخبز. دار الوطن. طرابلس- ليبيا. ط1. 1965

(3) جيلبير دوران. الانثروبولوجيا. رموزها، أساطيرها، أنساقها. ترجمة: د. مصباح الصمد. المؤسسة الجامعية للنشر و الدراسات و التوزيع. ط1. لبنان. 1991. ص 219.

(4) نفسه.



بنغازي أولاً

"شهادة"

السنوسي حبيب

لا أدري لماذا تأتيِ بنغازيٍ دائماً أولاً بالنسبة لي، فأول سفر لي من بلدتي "هون" عندما كنت طفلاً صغيراً، كان إلى بنغازي حين شاعت ظروف العيش الصعبة في خمسينيات القرن العشرين أن تقتلع أسرتي من جذورها القروية وتلقي بها إلى بنغازي التي كانت في تلك الحقبة موطن جذب لفقراء ليبيا الباحثين عن فرصة عمل وعيش، وبذلك كانت بنغازي أول مدينة تدخل ذاكرتي وأول سيارة أركبها كانت متجهة إليها وترتب على ذلك أن تكون أول مدرسة ابتدائية أدخلها بالبركة، وبالتالي أول حرف أتعلم نطقه وتهجيه كان حرف الباء في كلمة بطة بكتاب المطالعة للسنة الأولى ابتدائي حسب المناهج المصرية حيث كنا نردد خلف المعلم با بي بو بطة، و الباء هذه هي الحرف الذي يختتم كلمة حب ويفتتح كلمة بوح، بين الحب والبوح أحمل ذكرياتي لهذه المدينة التي احتوت خمسينياتها أخلاط الليبيين من مختلف بلداتهم وقراهم ونجوعهم، فتشكلت المدينة بمزج عاداتهم وتقاليدهم وأمزجتهم مما أعطاها نكهة خاصة لا تتوفر إلا لها، فهي حاضنة الجميع ومدينة الجميع والقرية الكبيرة للجميع... فيها عرفت وفي مراحل مختلفة من العمر أوائل أشياء كثيرة، فأول حرف كما أسلفت تعلمت تهجيه فيها، وأول قصيدة أنشرها كانت بصحيفة الجهاد التي كان يملكها ويصدرها الدكتور مهدي المطردي، وأول دراسة أدبية نشرتها كانت بمجلة جيل ورسالة، وأول أمسية شعرية أشارك فيها كانت بمدرج رفيق بكلية الآداب، وأول ندوة أدبية قدمت فيها بحثاً عن بدر شاكر السياب، كان في احتفالية ذكراه العاشرة بنادي الهلال، وأول مقابلة أدبية نشرتها بصحيفة الكفاح كانت مع الأديب الراحل عبدالله القويري فور عودته من تونس سنة 1972م، أما أول مجموعة شعرية أصدرها

(عن الحب والصحو والتجاوز) فقد كانت عن دار الحقيقة سنة 1975 م، وكانت أول علاقة حب لي مع إحدى فتياتها بجامعة بنغازي، أيضاً أول مطار أسافر منه إلى خارج الوطن كان مطار بنينة، كذلك أول سجن أدخله كان الكويفية.

هكذا هي بنغازي تدخل ذاكرتي وتطفو على مشاعري مرتبطة بالحب والبوح وبزخم النشاط الأدبي والثقافي، إذ فيها حضرت محاضرات وندوات وأمسيات ومناشط ثقافية متنوعة، وفيها عرفت المكتبات المتنوعة والأكشاك العامرة بالصحف والمجلات، فيها شاركت في الكتابة والنشر والإلقاء والبرامج الإذاعية، عرفت المسارح ودور السينما، المكتبات والحدائق عرفت البحر وشاطئه في جليانة، وعرفت الجبل وأشجاره في الباكور.

... وعندما جئتها ثانية شاباً لا طفلاً سنة 1970 م للدراسة بكلية الآداب جامعة بنغازي وكنت في بدايات تفتحي الأدبي والثقافي قادماً من مدينة صحراوية ناشئة هي "سبها" التي أكملت بها دراستي الثانوية في ثانويتها الوحيدة في الجنوب ولم يكن بها سوى مركز ثقافي واحد وجريدة أسبوعية واحدة هي "البلاد" ومكتبة أبجاد الصغيرة، أما بلدتي هون فكانت أكثر تواضعاً من ذلك، ما تبقى من مكتبة صغيرة كانت اليونسكو أنشأتها أوائل الخمسينيات وكشك صغير يعرض قليلاً من المجلات والأقل من الكتب، أما بنغازي فقد طرحت أمامي ستة مكتبات عامرة بالكتب المتنوعة والرخيصة الثمن، إذ بنصف المنحة التي كانت الجامعة تصرف لكل طالب ببيوت الطلبة وهي عشرة دينارات كنت بخمس منها اشتري ملء حقيبة متوسطة كتباً متنوعة، لقد كانت مكتبة الجامعة قسم المبيعات توفر المراجع بنصف ثمن التكلفة، ولقد تميزت مكتباتها التجارية بمزايا تختلف من واحدة لأخرى فالأندلس بالبركة الأوفر في عرض الكتب الأدبية والمكتبة الوطنية بميدان الحدادة بالكتب المدرسية والجامعية ومكتبة الخراز بعمرو بن العاص بالمجلات الأدبية والثقافية إضافة إلى الكتب. أما أهم مكتباتها وأكبرها حجما وأكثرها عرضاً للكتب "مكتبة قورينا" بشارع عمر المختار، وقد تميزت بوفرة عرض الكتب الجامعية والأدبية والثقافية والعلمية وفق أسلوب عرض متميز حيث تفرد للكتاب الأعلام مساحات خاصة وحيث يديرها مالكها الأستاذ عبد المولى لنقي بأسلوبه الحريص على خدمة الثقافة، إذ يحرص على أن تحوي مكتبته تنوعاً واسعاً في العناوين وحيث يحرص على أن يكون سعر الكتاب معقولاً وملائماً بل ويعطي أحياناً حسومات لمن يتوسم فيه من زبائنه اهتماماً بالثقافة أو اشتغالاً بالأدب.

حين التحقت بكلية الآداب جامعة بنغازي في العام 1970 للتخصص في اللغة العربية وآدابها، كان أول ما لفت انتباهي هو تلك النقاشات والتعليقات الدائرة بين الطلبة السابقين علينا عن مقالات وآراء الكاتبين الأكثر لمعاناً في تلك

الفترة الصادق النيهوم وخليفة الفاخري وما يثيرانه من قضايا اجتماعية وأدبية حيث مثلت مقالات النيهوم في جريدة الحقيقة وخاصة دراساته عن الأدباء والشعراء مثلت مدخلاً تثقيفياً مغرياً لشباب تلك السنوات وكانت تلك الكتابات تأخذهم نحو اكتشاف بقية كتاب صحيفة الحقيقة التي مثلت في تلك الفترة الجريدة الأنشط والأكثر انتشاراً بين الصحف الليبية وكانت واحة الكتاب والصحفيين الليبيين وخاصة عددها الأسبوعي والذي كان ينفذ من الأسواق قبل الساعة 9 صباحاً، وعلى غرار هذا العدد الأسبوعي سيصدر بعد سنوات "الأسبوع الثقافي" مستلهماً تجربة صحيفة الحقيقة،... كانت "صحيفة الحقيقة" الواحة متنوعة الثمار والمدرسة الصحفية الناجحة لناشئة الكتاب يجدون فيها الفرصة الملائمة لدخول مجالي الصحافة والأدب.

= قصر المنار = مدرج رفيق:

حين في العام 1956 م تأسست الجامعة الليبية ونواتها كلية الآداب حيث تنازل لها الملك إدريس عن قصر المنار كمقر لها، وهو بناء صغير ومتواضع لا يتميز إلا بموقعه وسط المدينة وبإطلالة حديقته الخلفية على البحر، هذه الحديقة التي شهدت مؤانسات ونقاشات وحوارات لطلبتها مع كبار أساتذة الفلسفة والآداب في الوطن العربي الذين توافدوا على التدريس في كلية الآداب، د. عبد الرحمن بدوي وموسوعته الفلسفية الوجودية والمثالية الألمانية والتصوف الإسلامي، ود.محمود صبحي وعلم الكلام الإسلامي، ود. أبوريدة والفلسفة اليونانية ود.توفيق رشدي وفلسفة العلوم والمادية الجدلية، ود. عادل فاخوري والمنطق الرياضي، وفي الأدب د. مصطفى ناصف وهو احد تلاميذ طه حسين مباشرة وله آراؤه في النقد الأدبي القديم والحديث والبلاغة العربية، وياسين طربوش وحرصه على سلامة اللغة وسلاستها ود. طه الحاجري واهتمامه الواضح بتراث الجاحظ، ود. إبراهيم نصحي وتبحره في التاريخ ود. سعد جلال ودروسه المسهبة في علم النفس ود. ناصر الدين الأسد وكتاباته عن الشعر الجاهلي ومصادره، بكل هؤلاء الأساتذة وبما كانوا يلقونه من محاضرات ويديرونه من نقاشات. وبمدرجها الرئيسي الذي حمل اسم شاعر الوطن رفيق صارت كلية الآداب مركزاً مهماً للإشعاع الثقافي والأدبي، في مدرج رفيق هذا درس آلاف الطلاب الليبيين في مختلف تخصصات الأدب والعلوم الإنسانية، الفلسفة وعلم النفس والآداب وعلم الاجتماع والآثار، اشتهر مجموعة منهم ككتاب مرموقين وأدباء وشعراء معروفين أو أساتذة جامعة كالصادق النيهوم ورجب بودبوس ونجيب الحصادي وعلي الريشي ومحمود شمام ومحمد الكواش وحافظ الولدة ومحمد أحمد وريث و الصيد أبو ذيب.

يمثل مدرج رفيق في ذاكرة جيلي من الكتاب والمثقفين محطة مهمة ومنبراً متميزاً لثقافتنا الوطنية فيه أقيمت العشرات من الندوات والأمسيات والاحتفاليات وعدد من دورات ندوة قورينا السنوية التي كانت تقيمها مجلة قورينا الصادرة عن قسم الفلسفة بكلية الآداب، وبه أقيمت دورات مهرجان المدينة الثقافي، إضافة إلى عشرات الأمسيات الفردية والمشتركة لشعراء عرب أو ليبيين.

جيل وثقافة:

جيل ورسالة والثقافة العربية مجلتان مهمتان في الساحة الثقافية الليبية فرغم كون جيل ورسالة تصدر عن مفوضية الكشافة ومعبرة عنها إلا أنها كانت تولي الشأن الثقافي اهتماماً ملحوظاً حيث تفرد حيزاً مهماً من صفحاتها للشعر والقصة والدراسة والمقالة الأدبية وتصدر أحياناً ملفات مكرسة للتعريف بالشعراء الليبيين إضافة إلى إصدارها لمجموعات من الأشعار والقصص والدراسات ضمن كتاب يوزع مجاناً مع المجلة، لقد استطاعت جيل ورسالة أن تفرض نفسها كمجلة ثقافية وأدبية إلى جانب صفتها التربوية كمجلة كشفية.

أما الثقافة العربية والتي بدأت الصدور عن المؤسسة العامة للصحافة في منتصف سبعينات القرن الماضي، فقد تميزت بكونها مجلة ثقافية أدبية تهتم بالشأنين الثقافي والأدبي أضيف إليها الشأن السياسي حين دمجت بها مجلة الشورى، وقد استطاعت الثقافة العربية أن تكون المجلة الليبية الوحيدة التي يتواصل صدورها على مدى أكثر من ربع قرن وأفلحت في أن تقدم للقارىء الليبي المئات من الشعراء والقاصين والدارسين العرب إضافة إلى كوكبة من الكتاب والشعراء الليبيين وقد أثرت هذه المجلة في ذائقة وأسلوب كتابة جيل كامل من الشعراء والكتاب الليبيين ممن تفتح وعيهم الثقافي والأدبي في ثمانينات وتسعينات القرن المنصرم.

مؤسسات أهلية:

كان نادي الهلال رياضي ثقافي اجتماعي كما تقول ترويسة كل الأندية إلا انه تميز باهتمامه الواضح بالشأن الثقافي إذ دأب في السبعينات على إقامة الأمسيات الشعرية والاحتفاليات الثقافية مستقطبا الشعراء والكتاب من مختلف المدن الليبية ونال بذلك شهرة تفوق شهرته الكروية وكانت صحيفته رغم كونها حائطية تستقطب عدداً لا بأس به من الشعراء والكتاب فكان بذلك منشطاً ثقافياً لا يفوقه أهمية سوى الحركة المسرحية . المسرح الوطني والعربي والحديث والتي استعانت في بناء خبرتها المسرحية بالمخرجين المصريين، عمر الحريري والسيد راضي وقد تشكلت في مدينة بنغازي حركة مسرحية مؤثرة استطاعت أن

تخلق ما يمكن تسميته بكوميديا ذات ملامح ليبية واستطاعت أيضاً أن تنتج عدداً من الكتاب والمخرجين المسرحيين الذين ما زالوا يلعبون دوراً متميزا في الحركة المسرحية الليبية فضلاً عن العديد من المسلسلات المرئية المتميزة.

الملتقى:

بالتعاون مع الإذاعي القدير المهدي الجلي واشتراكاً مع الكاتبين سالم الكبتي ومحمد المسلاتي أطلقنا سنة 1974 م من فرع الإذاعة الليبية بمدينة بنغازي البرنامج الأدبي الملتقى، كنا قبل ذلك نصدره كصفحة ثقافية بجريدة "الجهاد" والتي كان يملكها ويديرها الدكتور مهدي المطردي قبل أن تؤول إلى المؤسسة العامة للصحافة وينتقل صدورها إلى مدينة طرابلس مما أعاق إمكانية استمرارنا في إصدار الملتقى وكان أن ولد الملتقى كبرنامج أدبي مسموع.

استطاع الملتقى عبر رحلته القصيرة نسبيا مدة عام واحد أن يؤكد مجموعة من الأسماء الأدبية الشابة في الشعر والقصة والمقالة وان يفتح المجال أمام مجموعة كبيرة من ناشئة الأدباء ومحبي الثقافة والأدب سيصبح مجموعة منهم فيما بعد كتاباً مرموقين.

مجلس تنمية الإبداع الثقافي ودار الكتب الوطنية:

مؤسستان على قيمة رمزية عالية تم إنشاؤهما في مدينة بنغازي، دار الكتب الوطنية المتخصصة في إشهار وتوثيق الإصدارات الليبية في مختلف فروع الأدب والعلم والمعرفة والتي ابتدأت عملها في سبعينات القرن المنصرم ورغم شح الميزانيات وعدم اختصاص أو أهلية الجهات الأعلى المشرفة عليها إلا أنها استطاعت أن تكون بؤرة إشعاع ومركز توثيق علمي وثقافي وأضفت على مدينة بنغازي قيمة ثقافية وعلمية تتوجت بإنشاء مجلس تنمية الإبداع الثقافي في مطلع القرن الـ21، وكانت انطلاقته قوية ومشجعة واستطاع في فترة وجيزة أن يقيم مجموعة من المناشط الثقافية والأدبية والفنية وان يصدر دفعة واحدة اكبر حزمة إصدارات تشهدها الساحة الثقافية الليبية ورغم تعثر أو انتكاسة هذا المجلس حين تعرض في الفترة الأخيرة للإخلاء من مقره إلا انه لا نزال نعول عليه في النهوض بثقافتنا الوطنية بما نأمله من إصدارات ومناشط ثقافية.



الصورة الفنية في شعر علي الفزاني(*)

حنان محمد شلوف

لقد أصاب عصرنا الراهن العديد من التغيرات التي أثّرت في مجرى الحياة الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة، ومن ثمّ أثّرت في البُنى الثقافيّة والمعرفيّة، وقد تمثّل هذا التغيّر في الشعر أصدق تمثيل، إذ أصبحت العمليّة الإبداعية الشعريّة عمليّة صعبة المنال، تحتاج إلى متلقٍ ذي ثقافة متنوعة الجوانب تعادل ثقافة المبدع، كما تحتاج إلى حسّ نقديّ واعٍ لاستخدام اللغة؛ حتى يستطيع الوصول إلى أغوار النص، والكشف عن جمالياته الخفيّة.

وقد كان النقد الأدبي نقدا تقيمياً حكمياً، أما الآن وفي ظِل المناهج النقدية الحديثة التي تستضيء بالموروث التراثي، وتقف على ما توصّل إليه من مناهج حديثة تستقيم مع الحركة الإبداعيّة أصبح النقد نقدا كشفيًا إبداعيًا،حتى ليمكن القول أنّ النص الثريّ هو النص العصيّ، أي الذي لا يمنح نفسه من القراءة الأولى، وهنا تكمن أهميّة النقد الأدبيّ وضرورته، فهو الذي يمدّ النّص بالحياة والحيويّة.

ولمّا كان الشعر يأخذ متلقيه إلىِ عالم خفيّ تنفتح فيه مداركهم، وتنفرج فيه أحاسيسهم فإنّ الصورة هي التي تمكنهم من الولوج إلى ذاك العالم، فهي وسيلة المبدع التي تمكنه من خلق عالم جديد، يتخلق من علاقات الكلمات بعضها ببعض، كما تعدّ اللبنة التي تنتظم داخل كل قصيدة لتشكّل مع أخواتها الصورة الكليّة التي هي العمل الفنيّ نفسه، وإذا استخدمت بدرجات متفاوتة وبأشكال متعددة، وبمفاهيم مغايرة في مجالات كثيرة، فإنّ الشعر يظل في النهاية يحملها بوصفها إحدى صفاته الرئيسة التي تميّزه فضلا عن الإيقاع.

(*)عرض لرسالة الماجستير التي تقدمت بها الباحثة "حنان محمد شلوف" إلى جامعة 7 أكتوبر كلية الآداب قسم اللغة العربية وقد أشرف على الرسالة أ.د. مصطفى محمد أبو شعالة، وقد أجيزت بتقدير ممتاز.

كما أنها تعد أحد الميزات التي يمكن من خلالها التعرّف على الفروق بين التيارات والمدارس الشعريّة على مرّ العصور، فضلا على أنّ الصورة الفنيّة هي الوسيلة التي يمكن من خلالها تبيّن الملامح المميّزة لأسلوب الشاعر، فهو يعتمد فيها على المخزون الفنيّ لديه، وعلى تجربته بأبعادها المختلفة، وما يرصده من خبرات يستوحيها من الحياة، ومن المعرفة الثقافيّة عموما، فهي التركيبة النفسية التي تتيح تحقيق ذلك التوازن، كما أنها تنبع من حاجة إبداعيّة وجدانيّة لإضاءة معنى جديد لم تكن تملكه الفكرة.

وبعد أن كشفت الدراسات النقديّة الحديثة عن أهميّة الصورة، وما تمنحه من أساس ملموس ووسيلة جوهرية لتلمس التفرّد، وتحديد ما أمكن من مظاهره، تبوّأت الصورة مكانة مهمة في مناهج النقد المختلفة، إذ وضعها بعض النقاد في مقدمة وسائلهم لدراسة جوهر الشعر، وما يتعلّق به من مؤثّرات؛ وما كان لهذا أن يتم لولا أنّ مفهوم الصورة نفسه قد تغير في هذا القرن، لتغيّر مفهوم الشعر نفسه وارتباطها بهذا التغيّر، فكان البحث في الصورة يقترب في وجوه كثيرة من البحث في الشعر وخصوصيته التي تمنحه قيمة فنيّة إنسانيّة توازن بين المتعة الفنيّة وخبرة الواقع الإنساني.

وتهدف هذه الدراسة إلى تقديم إضافة للمكتبة الليبية التي تفتقر إلى هذا النوع من الدراسات، وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة ومسرد للمصادر و المراجع.

يتناول التمهيد ملخص عن السيرة الذاتية للشاعر علي الفزاني والبيئة التي نشأ فيها، كما عرض لأثر الحرب العالمية الثانية و النظرة الدينية المتشددة و القاسية على تكوينه النفسي كما وقف على مقومات تكوينه الثقافي، ثم تناول أهم القضايا التي حفل بها شعره وكونت في عمومها مضمونا للصورة لديه، ومن هذه القضايا التي تم الوقوف عليها قضية الغربة والضياع، والرفض والتمرد، والإعلام والكلمة، والمثقف والسلطة.

والفصل الأول من هذه الدراسة خصص لتحيد مفهوم الصورة الفنية وماهيتها التي تعتمد عليها هذه الدراسة إذ أن مصطلح الصورة مصطلحا زئبقيا يأبى التأطير، لذا كان لابد من تتبع المراحل التي أوجدت هذا المصطلح بداية من تصور القدماء له، إذ لا يمكن تصور تحقق للشعر دونها وعلى الرغم من أن المتتبع للدرس البلاغي منذ الجاحظ حتى السكاكي يلحظ أن علوم البلاغة تدور حول ثلاثة مباحث رئيسية، هي: علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع، فإن النقاد

المعاصرين اختلفوا حول مدى معرفة النقاد القدماء لمصطلح الصورة الفنية وأصالته، فانقسموا إلى اتجاهات منها:

أ- **اتجاه يؤكد غربية الصورة الفنية:** فيرى أنها مصطلح وافد من الغرب و أن العرب لم تقف عليه.

ب- **اتجاه يؤكد عربية الصورة الفنية:** وأن العرب لهم الأسبقية في التعرف على هذا المصطلح في الوقت الذي كانت مجهولة فيه في التراث الغربي.

جـ- **اتجاه توفيقي:** حاول أن يوفق بين أصالة دلالة التصوير الفني أو الصورة الفنية لدى العرب ووفوده من الغرب.

وهذه الاتجاهات لم تمنع من محاولة الرصد لدلالة الكلمة وتطورها لدى الجاحظ وقدامة ابن جعفر والرمّاني والعسكري وابن طباطبا العلوي والباقلاني والقاضي الجرجاني وابن الأثير وعبدالقاهر الجرجاني الذي وسّع من دلالة اللفظة، وعمل على إخراجها من عالم المحسوسات لتصبح مصطلحاً نقدياً للأشكال التي تتشكل بها المعاني عن طريق الألفاظ.

وإذ كانت دلالة اللفظة لدى القدماء قد اتسمت بالتطور فإن دلالة المصطلح لدى المحدثين اتسمت بالتعدد و التشتت فعلى الرغم من أن هذا المصطلح قد أصبح من المصطلحات المهمة والرئيسة في الدراسات النقدية والأدبية حتى أصبح معياراً لتقويم الإبداع الأدبي والحكم على مبدعه لكنه يعد من أكثر المصطلحات النقدية زئبقية؛ ذلك أن محاولة الوقوف على مفهوم نهائي له ومستقر يعد أمراً صعباً لتباين وجهات نظر النقاد والمتلقين تجاهه تبعاً للرؤية والمنهج الذي ينطلقون منه، وقد أدى هذا الاختلاف إلى غموض المصطلح وتذبذبه في بعض الأحيان، لذلك حذر ريتشاردز من اعتمادها أساساً لوضع نظريات نقدية مختلفة(1). وكما تفاوتت دلالة الصورة في الاصطلاح فقد تعددت مفاهيمها وتناظرت تعريفاتها في الدراسات الأدبية والنقدية، حتى أصبح من الصعب وضع تصنيف جامع لها؛ لذلك، فإن تصنيف الصورة إلى الجانبين: الحسي- اللغوي.

هو الأقرب لدراستها و لوضع مفهوم شامل يجعلها أداة نقدية تعين على دراسة النص.

ويتعالق مع مفهوم الصورة العناصر الأساسية التي تسهم في تشكيلها، وهي:

* **الذاكرة:** بوصفها أساس حركة الوعي في الصورة الفنيّة. ***الحواس:** باعتبارها القائد لحركة الوعي.* **الخيال:** ليس بوصفه محوراً جوهرياً في

تشكيل الصورة وتعدد دلالاتها ومعانيها وأبعادها فقط بل بوصفه جوهر الإدراك، لذا كان من الضرورة الوقوف على دلالة اللفظة لدى القدماء والمحدثين.

لما كانت الصورة هي أخص خاصية في الشعر فطبيعتها تختلف باختلاف طبيعة الشعر نفسه في الذاهب والمدارس الأدبية، فما يتميز به كل مذهب من سمات تطبع على الصورة بوصفها مظهراً من مظاهر الشعر التي يلحقها التّغير.

فتميزت في ظل (الكلاسيكية) بكونها انتقائية إذ تنتقي من الطبيعة ما هو جميل وتبتعد عما هو دنيء أو سخيف في ذاته، محددة وقد اكتسبت هذه الطبيعة نتيجة لالتزامها بعدد من القواعد والأسس المنطقيّة للجمال الفني، نقلية فهي وصفيّة محاكية، تعتمد على رصد الواقع الخارجي المرئي، ونقله كما نعيه ونلاحظه دون أي تفاعل مع طبيعة الأشياء الداخليّة وقد نتج عن هذه الطبيعية أن اتسمت بالتسجيلية و التفسيرية، عقلية أي أنه يعتمد في رسمها على المنطق بحيث لا تناقض الواقع الخارجي، فجمالها يتوقف على مدى وضوح وجلاء المظهر الخارجي ومدى بعد المبدع عن الغلو والتناقض ومخالفة الأعراف وقد نتج عنها أن اتسمت بالموضوعية والجمود والتناقض، مباشرة وقد تميزت بهذه الطبيعة لكونها " تركز على بعد واحد أو بعدين "(2)، ولاهتمامها بالوضوح إذ جاءت بعيدة عن الغموض والإبهام.

وقد اصطبغت في (الرومانسية) بعدد من الصبغات التي ميزتها، منها كونها ذات طبيعة تعبيرية وقد نتج عن هذه الطبيعة أن اتسمت بالتمزق والابتكار والاندماج، إسقاطية، وجدانيّة وهذا جعلها تتسم بالحركية والغرابة والإيحائية.

أما مع (البرنسية) فقد كانت ذات طبيعة مجسمة، عاكسة.

ومع (السريالية) أصبحت ذات طبيعة حُلميّة إذ أنكر المبدع السريالي الواقع لمحدوديته ووجّه نظره إلى المخيّلة بوصفها القادرة على استيعاب دقائق النفس البشرية(3)، فنتج عن هذا الإنكار أن أصبحت الصورة منطلقة لا تحكمها أي ضوابط منطقيّة أو عقليّة، تنتمي إلى عالم اللاّوعي واللاّواقع أكثر من انتمائها إلى عالم الوعي والواقع، لا ترى غضاضة في التوحيد بين المتناقضات والتقريب بين المتباعدات، فهي أقرب للهلوسة، وهذه الطبيعة جعلتها تتسم بالاجترار والتشتت والتفكك، توحدية، زئبقيّة.

أما في المذهب الرمزي فقد أثر تعريفهم للشعر بأنه " إيحاء وإبهام وليس إيضاحاً وتفسيرا " (4) في تغيّر النظر إلى طبيعة الصورة التي أصبحت تعتمد

على عدد من المرتكزات التي ميّزت طبيعتّها، منها الإيحاء، الذاتيّة التجريديّة، الغموض، تراسل الحواس.

إن عدم اتفاق النقاد على اصطلاح للصورة الفنية واختلاف طبيعتها في المذاهب الأدبية لا يمنع من البحث عن الدور الذي تلعبه، كما لا ينفي أهميتها وما تقوم به من وظائف أو فاعليات من جهة المبدع والمتلقي والنص، بحيث يفضي أحد هذه الفاعليّات إلى الآخر في تمازج موحّد، ومنها كونها أداة تعبير وكشف عما يعتلج في صدر المبدع منِ مشاعر وأحاسيس، فجرتها التجربة الشعورية، وسبكها الخيال الخلاق، وغذاها الحس المرهف، فهي وسيلته الفريدة لنقل ما في أعماقه من أحاسيس ومشاعر إلى المتلقي المتعطش إلى ذلك الشعور الذي" يظل مبهماً في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة"[5]، أي أن الصورة تحول أفكار المتلقي والمبدع ومشاعرهما إلى أشكال يسهل إدراكها ووعيها.

ويكتسب النص الشعري فاعليته من خلال قدرة الصورة التحويليّة والتمثيليّة أي كونها تمثيلا للإحساس [6]، إذ تعطيه " قيمة وتخلق جوّا وتنقل انفعالا، بحيث أن أي وصف دقيق لا يمكن أن يستغني عنها مهما كان واضحاً وصحيحاً[7]".

كما تعد وسيلة للتعبير وأداة للكشف عن شخصية المبدع، التي تقدمها بكل أبعادها النفسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والفكريّة، ومن هنا فإن مردّ قيمتها كامن في" مدى الوظيفة التي تؤديها في توصيل أبعاد الرؤية الشعريّة للشاعر، والتعبير عن واقعه النفسي، والشعوري الذي لا يمكن التعبير عنه بواسطة الأسلوب التقريري المباشر[8]"، وفي تعبيرها عن حالات غامضة كامنة في لا وعي المبدع لا يمكن الوصول إليها مباشرة، فهي الكاشف الذي يضيء أمامه دروب اللاّوعي التي تثيره وتحيّره وتجعل أمر الإمساك بخفايا اللاشعور ميسوراً.

وتلعب الصورة الفنيّة دوراً مزدوجاً، فهي وإن كانت المعادل للواقع النفسي لدى المبدع ، فإنها أيضاً المجسّد للأحاسيس الغامضة التي عانى المتلقي من كمونها في أعماقه؛ ذلك أن المبدع عندما يعبّر عن تجربة من تجاربه فإنه يتماثل في أحيان كثيرة مع تجارب الآخرين ، ومن ثمّ فإن الصورة تبلغ القمة لدى المتلقي عندما تستقر في أعماقه، ويصادف ذلك الاستقرار مردودات ارتياح؛ فتكون بذلك الدافع الذي " يساعدنا على تنسيق مشاعرنا من خلال الإثارات المتنوعة التي تثيرها فينا "[9]، والمحرّك الذي يهز الوجدان، ويثير الخيال فيرده إلى عالم فسيح حافل بالرؤى والمشاعر التي لا يكاد يحيط بها وصف أو يترجمها تعبير؛ لذا فقد قصر بعض النقاد فاعلية المتلقي على تمكنه من الإمساك

بزمام الإحساس الذي يقوده إلى الغوص في بحار التجربة، فذهبوا إلى أنه " ليس من الضروري أن نفهم الصور الشعرية فهماً واعياً يقظاً، بل أن الضروري أن يجعلك الشاعر تحس بنبض أحاسيسه في قلبك وعقلك. وأن تنتقل إلى الجو الشعوري ذاته، الذي كان يعيش فيه؛ فتتخذ موقفاً."[10] ويمكن متابعتهم في هذا؛ لأن الكتابة الإبداعيّة لا تعني بالضرورة أن هناك أفكاراً واضحة ودقيقة، فهي مغامرة بحث واكتشاف للذات؛ ومن ثم فإنه ليس من الضروري أن تكون عمليّة التبليغ مرهونة بمعرفة المتلقي مرادها بدقة[11]، ونظرا لتفاوت استجابة المتلقين لها، فما تثيره صورة ما في إحساس متلق ما وعقله يختلف عن باقي المتلقين ، كما يختلف عن الصورة التي تكونت في نفس المبدع وذهنه لاختلاف النسق القيمي والمعياري؛ وبذلك فإن القصيدة تمثّل " جزءاً من الوجود الحي المتكامل الذي يحقق فيه كل منا وجوده هو الخاص" [12].

أما الفصل الثاني فإنه يرصد لأنواع الصورة الفنية وكيفية تحققها في شعر علي الفزاني، فيرصد بداية للتشبيه، ومن هذه التشبيهات التي حملت رؤيته، تصويره لعصور التاريخ المختلفة التي رسم لها صورة قاتمة تدل على ما حوته من تشريد ودمار وتخريب وقتل، حتى أصبح مجرد ذكرها يبعث في النفس تلك الوحشة التي تبثّها في الروع رؤية التوابيت، فيقول في قصيدة مأساة المدينة الثالثة:

موحشاتُ كالتوابيت العصورُ
لعن التاريخ... فاقتل ما تشاءْ. [13]

ويجاور التشبيه في الصور الفنية الاستعارة، وتعد إزاحة لمعان أوليّة وإحياء لدلالات تالية، مطبوعة بسمة الجدّة والاتساع فهي تتراوح بين الخرق والبناء، وقد اعتمد عليها الفزاني في حمل تجربته الشعرية اعتمادا كبير مقارنة بالتشبيه، ومنها قوله في قصيدة مواسم الفقدان:

إسْمَعِيْنِي عَازِفاً لَحْنَ التَنَادِي
وَاعْلَمِي أَنَّ عِنادِي
فَوقَ جِسْرِ الدَّم
آت كالغَمَامَةْ ! [14]

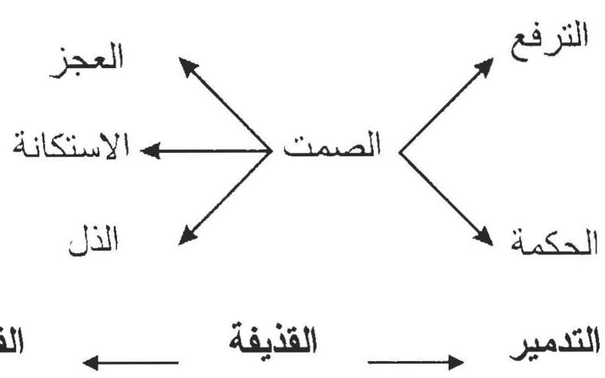
رسم الشاعر من خلال الاستعارتين (عنادي آت)، (جسر الدم) صورة لتمرده الذي يبغي به الخلاص والحرية اللتين لن يحصل عليهما إلا بالتضحية الجسدية التي صورتها استعارة (جسر الدم).

وقد لطفت الصور التشبيهية من دموية الصورة الاستعارية فبعثت نوعاً من الرضى في نفس المتلقي من أن وراء هذه التضحيات يأتي الخير.

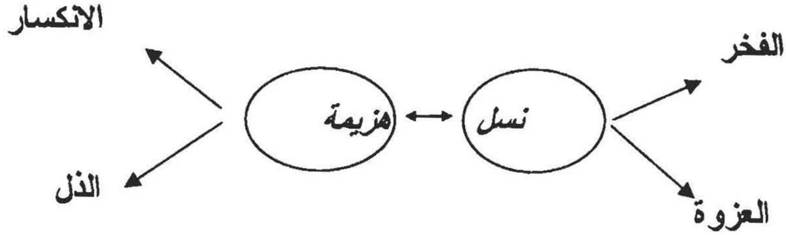
ومن هذه الاستعارات أيضا تصويرِه للسلطة القهريّة، التـــي لا تحتـــرم أيّ حريّة شخصيّة للمثقّف الذي يقف ساكناً من كثرة توالي هزائمـــه، فيقـــول فـــي قصيدة احتضارات:

سيدي تلك – جوازات – مروري والحقيبه
وأسطوانه
وكتاب وجواربْ
وشريط لحديث – فوضوي عبر حانه
ليس في الخرج – أداة للحلاقه
أو قذيفه !
وحده الصمت في حلقي قذيفه
أنت تدري أنني نسل هزيمه
قال لي الشرطي :
اخرج ! (15)

يدور العالم الشعريّ في هذا المقطع وكما توضّحه الصورة الاســتعاريّة (وحدة الصمت في حلقي قذيفه)، (أنني نسل هزيمه)، حول حال اليأس التـــام والتشاؤم التي يعانيها المبدع، إذ أن كل ما يملكه من أدوات دفاعيّة هو الصـــمت فقط، وهذه الصورة تتسم بالجدّة في الجمع بين عناصرها.



ويبرر الفزاني هذا التخاذل والضعف بصورة استعارية أخرى، لها دورها في إحكام نبرة اليأس (نسل هزيمه).



إن لألفاظ عناصر الصورة دلالتها في حمل مضمون الصورة، إذ إن كلمة(نسل) توحي بالتجدّد والتنوع والاستمرار، وإضافتها إلى (هزيمة) يوحي بثبات المضمون؛ وبذلك تحمل هذه الصورة دلالة توالي الانكسارات وتعددها وتنوعها، كما أن للفظة الهزيمة إيحاءاتها في الوصول إلى قمّة التشاؤم التاريخيّ التي فضّلها على لفظه الخسارة ، والصورة هنا تستمد شعريّتها من تحويل الصمت إلى سلاح، الأمر الذي يتكشف عن أسى عميق تغلغل في أعماق المبدع نتيجة هذا الصمت العربيّ.

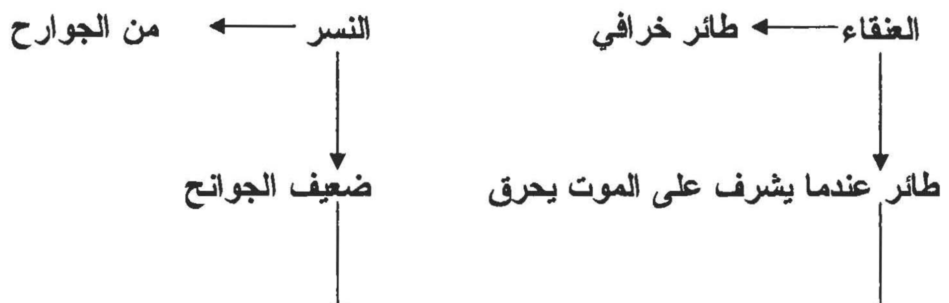
والمقاربة النقديّة المبدئيّة لشعر على الفزاني تبرز لجوءه إلى توظيف الرمز بأنماطه المتعددة وفق ما يتناسب والشحنة الانفعاليّة، وقدرته على حمل التجربة الشعوريّة، كما تشير إلى لجوئه إلى الطبيعة مستمداً من عناصرها رموزاً للتعبير عما يختلج في ذاته، منها النسر فيقول في قصيدة شهرزاد و أحلام العودة:

هل يعود النسر خفّاق الجناح
فوق (يافا) ورباها؟
هل ترى ذاك الصباح؟
أسلمتنا سنوات الحزن لليأسِ – فدعنا نصنع الثأر قصيداً
وعويلاً ونواح
إيه غزّه
إيه غزه
ما إنتظار القوم حيرى في متاهات الضياع
(جبل النيران) أمسى، مخبأً الشواظ يغلي
وربيع (النّقّبِ) حقلاً للرعاع
أنت (يافا)؟
لست إلا بعض عارفي تراث الشرق هذا، بدمانا كتبوه
أن شرقي – وهو كنز – منذ حينِ نهبوه

منذ أن عادوا جيوشاً تستعيد
معبد القدس العتيد
(نحن عدنا يا صلاح)
أذكريها
(نحن عدنا يا صلاح)[16].

وعلى الرغم من أن الصادق النيهوم فهم النسر بدلالة الضمير والإحساس الإنساني كما استعمله البيّاتي[17]، لكن يلاحظ أن النسر لدى الفزاني قد أخذ دلالة السيادة العربية الغائبة[18]، منذ أن داست أقدام الأعداء بيت المقدس، ووقفوا على قبر صلاح الدين معلنين بقولهم (نحن عدنا يا صلاح) نهاية السيادة العربية لبيت المقدس.

كما أن إسناد الفعل المضارع (يعود) إلى الطائر النسر يدفع المتلقي إلى استحضار أسطورة العنقاء، ذلك الطائر الخرافيّ الذي ما إن يشرف على الموت حتى يحرق نفسه لينبعث من رماده طائر جديد[19]، وقد لعب الاستفهام دوراً مهماً في هذا الاستحضار؛ فالاستفهام يحمل دلالة التمنيّ بالبعث من جديد، وكذلك دلالة الفعل (يعود)، وكذلك صيغة المضارع تدل أيضا على التجدد:



لقد ظلّ الشاعر منتظرا هذه العودة، ومتحملا الآلام في سبيل عودة هذا النسر محلقاً مرة أخرى في الفضاء العربي دون خوف؛ إذ إن الفراش الشوك والغطاء الموت فيقول في قصيدة سراب وقافلة:

وانتظرناه طويلاً..
وهجعنا فوق أشواك السنين
والتحفنا الموت جيلاً إثر جيل
وظمئنا وتعرينا كثيراً

فارس التاريخ فينا لا يبين
سموات مكفهرات العشايا
وتخومٌ وسراب وظنون
أي أمٍّ بك حُبلى؟
أي صُلب يحتوي السر الدفين؟
أيها التاريخ حدثْ
إننا كنا إنتظاراً و إحتراقاً
لمجيء النسر في الدرب المهين[20].

إنّ النّسر في هذه القصيدة يحمل دلالتين، الدلالة الأولى السيادة أي انتظاراً لإجابة السؤال الذي أثاره سنة 1962 من عودة السيادة العربية على **أرض يافا وما حولها.**

أما الدلالة الأخرى التي يحملها هذا الرمز فهي انتظار القائد القدوة الذي يعيد إلى الأمة العربية مجدها وعزّها

وقد أقام الفزاني هذه القصيدة على الرمز المفرد مستغلا كل طاقاته الإشعاعية والإيحائية، وعلى الرغم من ذهاب أحد النقاد إلى أن الرمز المفرد " يعبر عن حالة انفعالية مفردة، ويعكس تجربة فنية غير مركبة "[21] فإن الفزاني عبّر من خلال هذا الرمز المفرد عن حالة انفعالية مركبة.

وإذا كان الفزاني قد طرح تساؤله سنة 1962 وظل منتظراً العودة، والبعث الجديد حتى سنة 1966 فإن الجواب قد أتاه سنة 1967 بأنّ النّسر قد مات فيقول في قصيدة كلمة دافئة :

يا صادق:
النسر مات !
النسر مات أيُّها الصديق
وبات جيفة تلوكها الذئاب
تجترها جحافل النمال
وهم هنا.. لم يحفلوا بموته
لأن لعنة الحياة شرشت في إرثهم.[22]

إن أمل الشاعر في عودة النّسر – أي عودة السيادة والكرامة والعزة والكبرياء والفخر للأرض العربية جعله لا يصدّق موت النّسر، الأمر الذي دفعه إلى التكرار، ثم إلى الإيضاح؛ الأمر الذي يقضي على أي بارقة أمل في العودة؛ وبذلك تسيطر عليه النزعة التشاؤميّة التي توارت مع السؤال (هل يعود)، الأمر

الذي دفعه إلى انتظاره طويلا.وإذا كان الفزاني قد استعمل النّسر بوصفه رمزاً، وكان محوراً للصورة الرمزيّة فإنّه استعمله أيضا وصفاً و رمزا ثانويّاً يدعم بـه تشكيلها في قصيدة "موت جيفارا"إذ يقول:

بندقيَّه
وحمامه
وأخي المصلوب في الدغل على غصنِ خميله
عارٌ هذا العصر: أن تبكي.. ولكن..
داعرٌ عالمنا يا صاحبي
والضمير النسر مقصوص الجوانح
داعرٌ عالمنا، والأرض ملأى بالفضائح !! (23)

لقد تكونت هذه الصورة الرمزية من عدد من الرموز المفردة التي تضافرت في علاقة جدليّة لترسم صورة توحي بنزعة تشاؤمية استسلامية؛ وذلك من خلال تفاعل الرموز مع بعضها، تفاعلا جدليّاً قائماً على الترتيب.

البندقيّة ← القوة الحربيّة
الحمامة ← السلام
المصلوب ← العذاب والألم
النّسـر ← السيادة والقوة الحربيّة
داعر عالمنا ← الفساد

إن اجتماع بعض هذه الرموز في تلك البوتقة الترتيبيّة كفيل بتغيير دلالتهـا من الإيجابية إلى السلبية، فالحمامة هي رمز السلام خاصة عندما تقرن بغصـن الزيتون، أما عند اقترانها بالبندقيّة واقتران الغصن بالصلب فإنّ دلالتها تتحـول إلى الاستسلام.

وقد استغل الفزاني الطاقات الفنية القناع وراهن عليه لحمل تجربته الشعرية، والقناع هو محصلة التفاعل القائم على التجاذب المتبادل بين طرفي القناع – أنا الشاعر أنا الآخر – وتبعاً لاستمرارية هذا التفاعل في جسد القصيدة فقد انقسمت أنماط القناع حسب الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه أنا الشاعر إلى قناع أسطوريّ ودينيّ وأدبيّ وتاريخيّ وشعبيّ وعام.

وقد تأثر الفزاني بهذه التقنية التي تعدّ سمة من سـمات الحداثــة الشـعرية، فوظفها عبر أربعة من دواوينه، وهي رحلة الضياع و أسفار الحـزن المضـيئة وقصائد مهاجرة والموت فوق المئذنة، أي أنّه وظف هذا النوع التصويري فـي بداية رحلته الشعرية فقط.

وقد انقسم هذا النوع في أعمال الفزاني إلى ثلاثة أنماط:

أولها:النمط الأسطوري

وقد تمثل في قصيدتي مذكرات سيزيف، و مذكرات برميثوس، ومن الجدير بالذكر أن عنوان القصيدتين يتناص مع عنوان قصيدة أمل دنقل من مذكرات المتنبي، وقصيدة، صلاح عبد الصبور مذكرات الملك خصيب بن العجيب، ولكن هذا التناص يتوقف عند حدود العنوان، وقد يرجع هذا إلى عدم إدراكه لآلية توظيف هذه التقنية أو إلى تمرده على هذه التقنية، وعلى المصدر الذي تناص معه، وهذا الراجح حيث وظف هذه الآليّة بنضج ديوان "رحلة الضياع" في قصيدة بعد الصلب، ولكن يلاحظ أن هاتين القصيدتين _ مذكرات سيزيف، ومذكرات برميثوس –يمثلان خصوصيّة الفزاني أمام السيّاب وعبد الصبور.

ثانيها:النمط الديني

على الرغم من أن نسبة توظيف القناع الأسطوري أعلى من الديني لكن يلاحظ أن النموذج الوحيد المكتمل له في دواوينه الشعرية قد تمثل في هذا النمط في قصيدة بعد الصلب، التي تقمصت فيها أنا الشاعر أنا المسيح عليه السلام، وقد وظف الفزاني في رسم أبعاد القناع حادثة الصلب باعتبارها ملمحاً دالاً على شخصية القناع التي حاول من خلالها أن يدين الواقع وأدوات الحكم اللذين يطاردا أرباب الفكر والكلمة مسقطا الآلام المعنوية والجسدية التي تحملها المسيح على المفكر، تلك الآلام التي تجعل القناع يصرخ من شدة مستنكراً قضيته، فيقول:

صلبوني فوق أعواد حقيرة

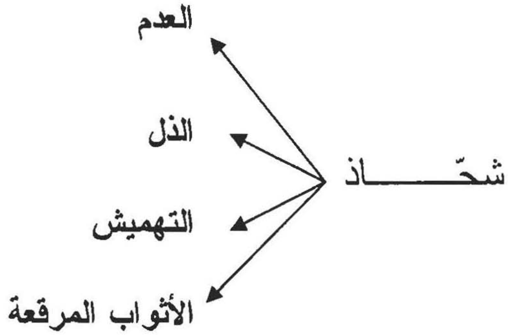
من غصون قد تغنى فوقها شاد وناح

لم أقلها إنني كنت نبيًّا(24)

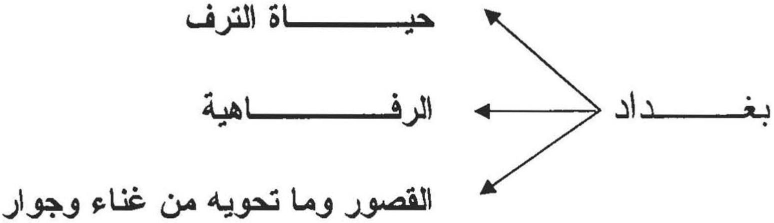
ثالثها: النمط العام

وفيه يعتمد الشاعر على شخصيّة ذات ملامح عامة تميّزها عن غيرها، ودون تخصيص ذكر لها، وفي هذا الإطار عمد الفزاني إلى شخصيّة لها القدرة على التعبير عن الهم اليومي هي شخصيّة الشحّاذ في قصيدته شحاذ بغداد.

ويعمد الفزاني في رسمه لإبعاد هذا القناع بدءً من العنوان الذي يهدف إلى تحريك ذهن المتلقي؛ ليصل إلى العلاقة التي تربط بين الشحّاذ وبغداد، فبذكر الشحّاذ يتمثل أمامه عدة دلالات، منها:



في حين يتمثّل أمامه بذكر بغداد دلالات مغايرة، تتمثّل في.



ويعدّ هذا القناع من النوع شبه المكتمل إذ امتددت مساحته بداية من العنوان الذي حاول من خلاله أن يرسم بعض ملامح الشخصيّة القناع، ويستكملها بوصف سردي حتى السطر الشعري ما قبل الأخير، فيقول:

كنت في بغداد أغشى الأضرحة
كنت شحَّاذاً أبيع الكلمات !
أسأل الكهَّان قوتي، في السِّنين المجدبات
كان يرضيني الفتات
من خوان بابليٍّ، في قمامات الأمير[25].

وقد حاول من خلاله أن يدين الشعراء المتكسّبين المتقرّبين بشعرهم الكاذب من مراكز الحكم،و فاضحا سبلهم التي منها الثناء المبالغ على أفعال الأمير، وكذلك نسبة أفعال عظيمة ليست له، فيقول:

أصدقائي البلغاء
ألبسوا السلطان قبلي ألف تاج !
حملوا الأشعار قبلي كالخراج
أورثوا المملوك مجد الهالكين[26].

وعلى الرغم من اعتراف الشاعر / الشحّاذ باستغلال كلماته الزائفة في تسوله فإنه ينفي سعيه لبلاط الأمير و ذلك بإسناد أفعال التقرب (ألبسوا، حملوا، أورثوا) إلى واو الجماعة.

والشحّاذ إذ كان لا يدرك هذا الأمر في البداية كما هو واضح من سؤاله الاستنكاري، فيقول:

أي زيف.. أن أبيع الترهات؟
لعيون عربيَّه[27].

ثم يدرك أن هذا الزيف الذي استنكره هو الموت، فيقول:

ثرثروا باللغو حيناً، لينام
سيِّد الأمصار في وكر الحريم؟
أي زيف.. سأموت
يكتب التاريخ أني، عشت في القصر المشيد[28]!

وهذا الإدراك جعله يتخذ موقفاً، فيرفض أن يجاري أصدقاءه في زيفهم، ويلتفت إلى القضيّة التي تحملها كلماته، فيقول:

فمحال أن أغنّي لتنام
فأنا السُّهد.. أنا وقع المصير[29]

ولقد جاء تمزّق القناع بادرة تفاؤل في الخلاص، إ ذ بموت (الشحّاذ/ الأمير) (الزيف/ السلطة) تكون الحريّة، إذ يقول:

مات في بغداد شحَّاذ القصور
والسَّبايا، والجواري، ومطايا
الفاتحين
مات مولاي الأمير
والعيون العربيَّه
جنحت للنور.. في كون الشموس[30]!

وبذلك يكون الفزاني على وعي في استعماله لهذه التقنية، فقد وظف تمزيقه توظيفاً جمالياً دلالياً متوافقاً مع التطور الدراميّ للصور الكليّة.

بالإضافة إلى هذا التمزيق الدلالي فإن القناع يتّسم بكونه ثلاثيّ الأصوات؛ إذ إنْ أنا الآخر تتمثل في صوتين هما الشاعر والشحّاذ متحدين ومتفاعلين مع أنا الفزاني.

وقد استغلّ الفزاني القاسم المشترك بينهما؛ ليدخل أنا الشاعر في أنا الشحاذ مكوناً بذلك القناع.



وإذا كان الفزاني قد تقنّع بدلالة الشخصيّة نفسها في قصيدة (شحّاذ بغـداد) فإنّه في قصيدته (فارس الحزن) قد تقنع بالدلالة العكسية للشخصية ليعبّـر مـن خلالها عن إخفاق المبدع في الصمود لقضية (الكلمة) والحفاظ على هويته.

وبتتبع الفزاني في كيفية رسمه للصورة يلحظ لجوؤه للتناص، الذي يعد من المصطلحات التي أصبح لها حضوراً فاعلاً في المشهد الشعريّ الحـديث، فهـو ظاهرة حتميّة، وقدر للنص يجعله مفتوحا على غيره من النصوص.

وعلى الرغم من تعدّد تعريفاته فإن أي منها لا يقبل أن يصنف التناص فـي إطار السرقة الأدبية؛ ذلك أن المبدع بمعايشته لأحداث وقراءات ومواقف علـى مدى تجربته الشخصية والأدبية يختزن الكثير منها فتتجمع في ذاكرته، ولا يمكن للكاتب نتيجة ذلك أن يكتب بمعزل عن ذاكرته في اللاشعور، فباستحضاره لتلك القراءات والمشاهدات يستطيع أن يعطي النص الحاضر أبعاداً وجماليات تختلف عن تلك التي في النص الغائب، أو على الأقل يعمّق تلك الأبعاد.

وتتّسع مساحات التناص في التكوين التصويري في شعر على الفزاني لتشمل التناص الدينيّ والتاريخيّ والأدبيّ، وقد تنوع هذا التناص مـا بـين الإقتبـاس والتضمين والتلميح.

وقد تشكل التناص القرآني لدى الفزاني من خلال:

* اقتباس مفردة قرآنية *اقتباس جزء من آية *اقتباس مضمون الآية.

أما التناص التاريخي فقد تشكّل في نمطـين همـا: *الاقتبـاس *التلمـيح والتضمين

والتناص الأدبي قد تشكل في نمطين أيضا هما: *اقتباس النص * اقتباس المفردات والتراكيب

ولمّا كانت حركة الحداثة كما يرى حاتم الصكر قد ألحقت ضعفاً واضحاً في الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة، وأن هذا التخطّي بدأ مع الرومانسيّة المتأثرة بفلسفة شليجل[31]، فإن توظّيف البناء السردي في النص الشعري لا يُعـدّ مـن منجزات الحداثة الشعريّة، فهي ظاهرة قديمة "حركت وجدان الشـاعر القـديم، ووجهت فكره، فلم يعد بعيدا عنها وهو ينظم قصيدته بـل ربمـا قصـد إليهـا

قصداً[32]"، فقد وقف الفصل الثالث عند البنية السردية للصورة الفنية في شعر علي الفزاني، إذ عمد الفزاني في بناء كثير من صوره الكليّة إلى البنيّة السرديّة التي تمثلت بوضوح في توظيفه لبعض الأساليب الافتتاحيّة للسرد وعناصره، وقد وقفت الدراسة عند عنصرين هما:

أ. الشخصية

التي تنوعت مصادرها بتنوع تجربة الشاعر الشعورية ورؤيته على قدرة الشخصية في حمل الهم الشعري ما بين الشخصيّة:

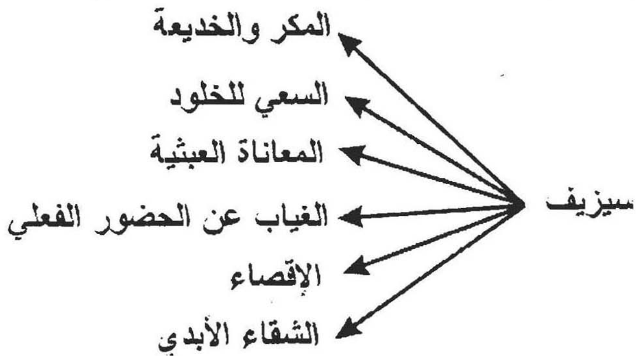
- **التاريخيّة**، التي لاقت حضورا فاعلا في رحلة الفزاني الشعريّة إذ لم يخل ديوان منها، وإن تفاوتت نسبة توظيفه لها، وقد حددت حسب توظيفه لها في نمطين:
  أولهما: شخصيات ذات أثر إيجابي.
  ثانيهما: شخصيات ذات أثر سلبي.
- **الفكريّة**: استدعاها في كل دواوينه، ولكن على الرغم من ذلك احتلت المرتبة الثالثة بين الشخصيّات المستدعاة، كما أن أعلى نسبة حضور لها رصدت في ديوانيه رحلة الضياع، وقصائد مهاجرة، أي في مرحلة بدايته الشعريّة، وقد انحصرت في نمطين، هما الأدبيّ والفلسفيّ، وقد تنوّع استعماله لها فنيّاً ما بين:
  1. التصدير: استحضر فيه الشخصية الواقعية
  2. الانسراب في جسد النص: ارتكز أغلب الاستدعاء في هذا النوع على النمط الأدبي، فاستحضر فيه الشخصية الواقعية والمبتدعة.
- **الشعبيّة**: إن الفزاني مثل غيره من شعراء الحداثة من حيث الاعتماد على الشخصيّة الشعبيّة للنهوض بتجربته وإيصالها للمتلقي، وقد استدعى هذه الشخصيّة بنمطيها:
  أ- الخرافيّة أو الشعبيّة الخرافيّة – المبتدعة.
  ب – التاريخية أو الحقيقية.
- **الصوفيّة**: على الرغم من غنى الموروث الصوفيّ بشخصيّاته التي تمثل بعداً دلاليّاً يتناسب وتجربة المبدع، لكن الملاحظ أن النصيب الأوفر من توظيّفه في الشعر المعاصر عامة وشعر الفزاني خاصة ارتكز في شخصية الحلاج التي احتلت أعلى نسبة بين الشخصيّات الصوفية المستدعاة.

- **الأسطوريّة:** يعوّل الفزاني على عدد من الشخصيّات الأسطوريّة في حمل هموم الصورة وهواجسها، ومن هذه الشخصيّات شخصيّة سيزيف، وبروميثيوس، وأخيل، وفرجيل، وأنكيدو، وبعل، وعشتار، وعشتروت.

وقد وظّف شخصية سيزيف في بداية رحلته الشعرية، عبر ثلاثة من دواوينه هي: أسفار الحزن المضيئة، والموت فوق المئذنة، والطوفان آت، أمّا عشتار فقد وظفها في ديوان الطوفان آت، ودمي يقاتلني الآن، وأرقص حافيا.

وقد حاول الفزاني أن يتمثّل دلالات سيزيف المتعددة من خلال الأسطورة التي مفادها أن الآلهة حكمت عليه بسبب مكره وخديعته بحمل صخرة هائلة الحجم من قاع الوادي إلى قمّة الجبل، وكلما أوشك على بلوغ القمة غايته، لتنتهي آلامه هوت الصخرة، فيعيد الكرة مرة أخرى، وبذلك حُكم عليه بالشقاء الأبدي[33].

وعلى هذا فإن شخصيّة سيزيف تمدّ النّص المعاصر بالدلالات الآتية:



وإن كانت كل هذه الدلالات وغيرها تدور في ذهن متلقي النص عند ذكر سيزيف، فإن الفزاني قد وظّف دلالات المعاناة في قصيدتي البذور تغني، ومذكرات سيزيف، فيقول:

نحن جيل الصابرينْ
عند ما تهوى النجومْ
يعلم التاريخ انا لا نريدْ
غير ما توتي عقول الثائرينْ !
في عقول العلم، آه.. كان في عصر الجليدْ
موقدَ النيرانِ في الليل البهيمْ

حمّلوا الغافي "كسيزيف" صخوراً كالجبالْ
فاحتواها، لم يكون الا الزّنادْ
موقد النيران في ليل المحال.[34]

إن الفعل (احتوى) يفجّر دلالة توظيف شخصيّة سيزيف، التي يحصرها في هذا النص في الصبر على الآلام، والمثابرة وعدم الملل في إعادة المحاولة لبلوغ الهدف.

أمّا في قصيدة مذكرات سيزيف فإن توظيفه لها يفجّر دلالات مغايرة، فيقول:

عندما كنا جياعاً بين نجع ورصيف
نربط الأحجار والأطمار بالخصر النحيف
ونعاني ما نعاني محنة عبر الخريف
سغب الصحراء والموتى وآلام سيزيف
لم يقل هذا المهرج
مرة للطفل عرِّج
هاك بعضاً من رغيف [35]

لقد تمثّل حضور الشخصيّة في هذه القصيدة في الدلالة العبثية لتحمل الألم، أما في قصيدة أسفار الحزن المضيئة فقد عارض الدلالة الرئيسة التي تحملها هذه الشخصيّة؛ ذلك أن العذاب والشقاء اللذين ألحقا به أبديان، وبذلك فقد اتخذ من هذه المعارضة دلالة على أن الشقاء الذي يعاني منه البشر ليس مكتوباً عليهم من قبل السماء، بل هو من فعل طغاة الأرض، فيقول:

" سيزيف " أسلمَ كاهلي أعباءه
فحضنت أسفار الردى بحياتي !! [36]

وهذه المفارقة استغلّها في توظيفه لأسطورة عشتار، التي تحمل دلالة الخصب والنماء، فنراها لديه تمثّل الفاجعة عندما يصبح ما ينتظرونه منها مسخاً.

ب. المكان

وهو العنصر الثاني من العناصر التي وقفت عندها الدراسة، و المكان قديما لعب دروا بارزاً في الشعر العربي، فقد أدرك الشعراء مدى التصاق نفوسهم به، وبالنظر إلى إثارته لعواطفهم وأحاسيسهم فقد آثروا أن تستهل قصائدهم بذكر الأطلال، وإن أصبحت فيما بعد تقليداً متّبعاً في شكل القصيدة.

أمّا حديثاً فقد بدأ الاهتمام بدراسة المكان وأثره في الإنسان مع الدراسات الوضعيّة التي نظرت إلى الظاهرة الاجتماعيّة بوصفها شيئاً ذا أبعاد زمكانيّة، أمّا

الدراسات النقدية فقد ألتفتت إليه بوصفه بنية من بنى النص الروائي، فهو " الإطار الذي تقع فيه الأحداث " [37]، وانطلاقاً من أنه " يلعب دوراً مركزياً داخل منظومة الحكي، لأن الحدث الروائي لا يمكن أن يتم في الفراغ " [38].

وإذا كانت بعض الدراسات النقديّة للرواية تركز على أثر المكان في شخصيّاتها وفي تعميق جانبها الدلالي [39]، فإن هذه الدراسة تركّز على أثر المكان في التجربة الشعرية وفي رسم أبعادها؛ ذلك أن المكان في النّص الشعري يأخذ بعداً آخر وعلى هذا فإن شاعريته تنطلق من الدلالات التي يفجّرها داخل النّص الشعري، أي بما " يساهم في خلق المعنى "[40]، وبما يحمل من أحداث مؤثّرة في وعي المتلقي فـ " وصف الكاتب للفضاء المكاني قد يكون متجهاً إلى وصف فضاءات انمحت معالمها المادية، ما يعني أنه يحفز ذاكرة القارىء لاسترجاع أماكن لم يعد لها وجود إلا في مخزون الذاكرة الفردي أو الجمعي، ليتحول القارىء إلى تخيل ذلك المكان وفقاً لثقافته وبيئته اللتين يستعيد بواسطتهما صورة ذلك الفضاء المندثر" [41]، كما أن نجاح الشاعر في توظيفه له يكمن في قدرة المكان الشعري على إثارة شيء من ماضي المتلقي [42] المختزن في الوعي أو اللاّوعي؛ وعلى هذا فإن توظّيف المكان في النّص الشعري يتميّز بكونه ذا طبيعة جدليّة ثلاثيّة الأبعاد

ويمكن أن نقف على خيوط شاعريّة المكان في نصوص الفزاني من خلال تقسيمه إلى نوعين:

أولهما: أماكن ذات دلالة على الحدث:

وفي هذا الإطار يأتي توظيفه لعدد من الأماكن العالقة في وعي المتلقي و من هذه الأماكن التي رسم من خلالها صورته الشعرية التبصيرية مدينة " سدوم " فيرى أن هناك دلالة حتمية بين انهيار الأمم و الفساد الأخلاقي فيقول:

أقفل المقهى وعادت
ليلة أخرى من الآلام عادت
وأنا أدفن السّاعة.. وجهى..
في فقاقيع الجحيم
أصطلى باللهب القدسىّ.. علّى.. أغسل العار..
وعلّى في اللظى ألقى نديم
طال نوحى
طال من فقد " سدوم "
وأنا تحت ، سدوم، [43]

وبذلك تمثّل سدوم رمزاً للدمار والعذاب على المستوى الواقعيّ والشعريّ.

سدوم ← **مدينة قوم لوط**

سدوم ← **الدمار والعذاب (الوطن العربي)**

تستمد الصورة هنا دلالاتها وبناءاتها من خلال إشاراتها إلى الوضع العربي الراهن في عمومه، والأمة العربية التي انحرفت عن مسارها، وانحرفت عن قيمها ورسالتها التاريخيّة، فحلّ بها العقاب، الذي تمثّل في الإحباطات والهزائم والمعاناة النفسية التي يعيشها المواطن العربي، وهذا عقاب أقسى وأنكى من عقاب سدوم.

ثانيهما: أماكن مطلقة.

وقد وقف البحث بالتحليل عند موتيف المدينة.

وهذه الدراسة شأن غيرها من الدراسات الأكاديمية فقد رصدت لبعض النتائج التي تتمثل في خصوصية النص الفزاني أمام غيره من النصوص.

الهوامش

1. **ينظر:** I.A. Richards , Coleridge on imagination , London , 1962 , 3 rd. , ed 32
2. نعيم اليافى، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.م، د.ط، د.ت ص 27.
3. ينظر: إيليا حاوي، الرمزية والسريالية، بيروت، د. ط، 1980 ف، ص ص226، 228.
4. د. سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، وزارة التعليم العلمي،جامعة الموصل، د.ط، 1989، ص 249.
5. لاسل آبركرمبى، قواعد النقد الأدبي، دار أمان عربية، العراق ، بغداد، د.ط، 1986، ص 60، وينظر:محمد محمد الجطلاوي، أدب أعلام الكهان بين الجاهلية وعصر النبوة، دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه، إشراف:د.عبد الرحيم محمود زلط و محمد عبد المنعم خاطر، جامعة طنطا، 1995، ص 526.
6. ينظر: رينيه ويليك، نظرية الأدب، تحقيق محي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، د. ط، 1987، ص 194.

7. 4 جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيـــع، د.م، ط2، 1987، ص 67.
8. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبـــة، الكويـــت، د.ط، 1981، ص 84.
9. عز الدين، إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه الفنية والمعنوية،، دار الثقافية، بيروت، د.ط، د.ت، ص 136.
10. د. عدنان حسين قاسم، دراسات نقدية، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعـــلان، د.م، د.ط، د. ت، ص 40.
11. ينظر: سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي، ومظاهرها في الأدب العربي، ص 10.
12. د. عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط 3، 1974، ص 359.
13. الطوفان آت، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1980، ص 40.
14. مواسم الفقدان، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1977، ص 15.
15. أرقص حافيا، الدار الجماهيرية، ط1، 1424م، ص 24.
16. المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة، المنشأة العامة للنشـــر و التوزيـــع الجماهيريـــة، ط4، 1983، ص 333، 334.
17. ينظر: سالم الكبتي، نوارس الشوق والغربة بعض من رسائل الصادق النيهوم، دار تالة، ليبيـــا ومؤسســـة الانتشار العربي بيروت، لبنان، ط، 1 2002، ص147.
18. لقاء مع عائلة الفزاني، منزل العائلة، الاثنين 20 / 6 / 2005.
19. ينظر: توماس بلفنش،عصر الأساطير، ترجمة رشدي السيسي، النهضة العربية، القاهرة،د.ط، 1966، ص 344.
20. المجموعة الشعرية الكاملة، ص 153.
21. محمد مصطفى كلاب، الرمز و دلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، دراسة تحليلية فنيـــة لشـــعر محمود درويـــش وســـميح القاســـم وفـــدوى طوقـــان، رســـالة دكتـــوراه، إشـــراف: د. عبـــد المـــولى البغدادي، جامعة الفاتح، 2002، ص99
22. الأعمال الشعرية الكاملة، ص 53.
23. الأعمال الشعرية الكاملة، ص125.
24. الأعمال الشعرية الكاملة، ص 25.
25. السابق ص 57.
26. السابق نفسه.
27. السابق نفسه.

28. السابق، ص58.
29. السابق نفسه.
30. السابق، ص 58،59.
31. ينظر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1999، ص 15، 17.
32. مي يوسف خليف، العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص8.
33. ينظر: سامية أسعد، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، 1985، ص116،ود.عماد حاتم، أساطير اليونان، ص191، 192، ومحي الدين صبحي، دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص100.
34. الطوفان آت، ص 76، 77.
35. الأعمال الشعرية الكاملة،ص305.
36. السابق، ص113.
37. د.سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984، ص76.
38. مرشد محمد جميل أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، رسالة دكتوراه، إشراف: د. الطيب علي الشريف ورمضان سعد القماطي، جامعة السابع من إبريل 2003، 2004، ص 114
39. نجاة عمار الهمالي، الصورة الرمزية في شعر خليفة محمد التليسي، ماجستير، إشراف د.محمد مسعود جبران، جامعة الفاتح، 1998، 1999، ص 261
40. نجاة عمار الهمالي، الصورة الرمزية في شعر خليفة محمد التليسي، ماجستير، إشراف د.محمد مسعود جبران، جامعة الفاتح، 1998، 1999، ص 261
41. د / حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص 40.
42. حسن أحمد علي الأشلم، الشخصية الروائية خليفة حسين مصطفى، رسالة ماجستير، إشراف: د.مصطفى محمد أبو شعالة، جامعة 7 أكتوبر، 2004، ص 336. وينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة.غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.م، ط3، 2000، ص 42، 43.
43. دمي يقاتلني الآن و القنديل الضائع في المدن الوثنية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 1984، ص 30.



القصة القصيرة الليبية في المجلات الأدبية(*)

على عبد العاطي محمد على

دونما امتثال لشروط البحث العلمي من شكله للدراسة وفرضيته للمناقشة ومنهج للبحث، شرع الباحث في موضوعه سارداً محطات وأسماء ونماذج من الصحافة الليبية التي ساهمت بنشر وتعريف وتنشيط القصة القصيرة في ليبيا في شبه مقال طويل تردد فيه اسهامات المجلات الأدبية وما نشر منها من نتاج قصصي وكثيراً ما نلمس إحجام الباحث عن التحقيق أو الاستنطاق لمحتوى معلوماته المجمعة وكأنه يضع أمامنا الحالة ليتولى القارئ إتمام رسالة التحليل والتعمق فيما نريد أن نتوسع فيه.

وينطلق الباحث من وجهة نظرٍ بعضٍ المثقفين والمهتمين بشأن الأدب بشكل عام مفادها أن الصحافة تلعب دوراً مهماً في تطور الأدب، إذ تهيئ المناخ لخلق الأنشطة وإفساح المجال أمام الأقلام المبدعة والتعريف بها.

وينتقل الباحث مباشرة لتأكيد أن القصة القصيرة برغم كونها أحدث الأجناس الأدبية ظهوراً إلا أنها أستطاعت أن تعبر عن الواقع العربي بل إنها ساهمت في خلق الإنسان العربي الجديد؟

ثم شرع في تناول دراسة (المجلات الأدبية وأثرها في نهضة القصة القصيرة في الربع الأخير من القرن العشرين) في مقدمة وثلاثة فصول. وشملت عناوين فرعية وسرداً تاريخياً ووصفياً للدور الذي لعبته الصحافة في إثراء هذا الجنس الأدبي المهم.

* رسالة مقدمة لجامعة وادي النيل وكلية الدراسات العليا، لنيل ماجستير الأدب في اللغة العربية 2004.

الفصل الأول: الصحافة الأدبية في ليبيا

يعرض الباحث في عجالة التعريفات والمناهج المرتبطة بالصحافة الأدبية بشكل عام معتمداً ما توصل اليه. الطيب الشريف في كتابة الصحافة الأدبية في ليبيا من تعريف يراها فيه بإعتبارها (تلك الصحف والمجلات وما يدخل تحت مصطلح الصحافة من مطبوعات متخصصة أساساً في النواحي الأدبية عرضاً ودراسة وتحليلاً ونقداً أو أخباراً عن الأدباء والمؤتمرات الادبية والنوادي والمطبوعات والمحاضرات وما شابه) ورغم عمومية هذا التعريف وتشعبه وعدم دقته الا أن الباحث ينتقل منه مباشرة دون تعليق أو رؤية خاصة ليلج إلى تعريف المجلة الأدبية باعتبارها لازمة بحثه بين أيدينا، ويُرصد تعريفاً معمماً باعتبارها (مطبوعة دورية تصدر عادة أسبوعياً أو شهرياً أو فصلياً او سنوياً وتتضمن مقالات في شتى الموضوعات أو تكون مختصة بعلم من العلوم أو فن من الفنون وتتميز أبحاثها بالجد والإتقان".

ويدخل الباحث إلى إشكالية مرتبطة بالثقافي في الشأن الإعلامي وصعوبة الفصل بين المطبوعة (مجلة أدبية مثلاً) وبين الأداء الصحفي كأن تحتوي المجلة إعلان أو استطلاع مصور، مما يربك رصانة المجلة الأدبية وتخصصها الدقيق.

وربما يقصد الباحث هنا إيضاح أنه يعني بالمجلات المتخصصة في الأدب والثقافة وليست تلك الصحافة الاخبارية التي تحتويها الكثير من المجلات. ومثل هذه المجلات المعنية غالباً ما تكون محكمة تنشر أبحاثاً وتتناول نصوص لم يسبق نشرها... ولا تهتم بالدعاية الصحفية بقدر تعريفها لمجالات الأدب والإبداع وتحقيق قدر من التواصل بين المبدع والمتلقي.

يرصد الباحث تطور " صناعة" المجلات الأدبية في ليبيا مستعرضاً لمحات عن (ليبيا المصورة، عمر المختار، المرأة، الفجر الليبي، ليبيا، طرابلس الغرب، صوت المجلس، الأفكار، النور، الضياء، الإذاعة الليبية، ليبيا الحديثة، الرواد، قورينا). ويعرف الكاتب بكل منها وبداية عملها وأنتهائه وأهم أنشطتها خاصة ما يتعلق بموضوع القصة القصيرة في ليبيا.

بعد هذا العرض ينتقل الكاتب إلى المجلات موضوع الدراسة معدداً لها في: مجلة الثقافة العربية، مجلة الفصل الأربعة.

حيث يرى أن لهما دوراً كبيراً في نهضة الثقافة الأدبية وخاصة القصة الليبية القصيرة، حيث لا تكاد تخلو مجلة منهما في أي عدد من إعدادها منها، مترجمة أو مبتدعة على صفحاتها هذا بالإضافة الى الأجناس الأدبية الأخرى وتعد هاتين المجلتين من المجلات ال(62) التي صدرت في الفترة من 1975 الى 2000 وتوقف منها عدد 30 مجلة عن الصدور حتى إعداد الرسالة وبينما تنتمي مجلة الثقافة العربية الى مؤسسة الاعلام الرسمي بمختلف مسمياتها، فإن مجلة

الفصول الأربعة، ارتبطت برابطة الأدباء والكتاب ولكن ذلك لم يؤد الى استقلاليتها بالكامل عن الخطاب السياسي والاعلامي الرسمي حيث ظهر ذلك في العديد من اصداراتها احتضان للتوجه السياسي الليبي بإسقاط بعض تعبيراته ومصطلحاته على الحياة الأدبية. وكلا المجلتين تعرضتا لفترات من الانقطاع والاستمرار نتيجة ضعف الامكانيات وتداخ الشأن الثقافي بالخطاب السياسي مما أدى الى ضعف العناية بالأجناس الأدبية، ويظهر ذلك واضحاً في مجلة (الفصول الأربعة) خلال العقد الأول من صدورها أو يلاحظ أنها تأثرت بالخطاب السياسي الى حد كبير؟ ذلك على حسب العمل الأدبي إذ لم تكن هناك خطة معينة لتشجيعه والدفع به.

الفصل الثاني: القصة الليبية القصيرة النشأة الفنية وأهم أعلامها

يسجل الباحث منذ البداية تحفظه حول عملية تحديد بدايات القصة الليبية التي تباينت حولها آراء ومناقشات النقاد والمؤرخين لها. والذين استعرض الباحث العديد من اسهاماتهم في رصد وتحليل أبعاد وهموم ومميزات القصة الليبية القصيرة. ويرى أنها في المجلة ذات مواصفات خاصة، إذ تميزت بداياتها بشيء من الخصوبة والمحاولات الجادة التي انهمك فيها عدد من الكتاب الموهوبين من أجل أن يكون لهذا الفن قواعده ومواصفاته مستقلاً في خصوصيته الإبداعية عن غيره من أصناف الأدب كالمخاطرة والمقالة القصصية والشعر والتي كثيراً ما تم منهما التقارب من بعضها، نتيجة لرحابة فن القصة ومرونته في التعبير عن بعض القضايا والهموم الاجتماعية. ومع أن الباحث لا يختلف مع وجهة النظر القائلة بأن القصة الليبية لا تخرج عن ملامح ومواصفات القصة العربية التي تتراوح بين تيارين، تيار الواقعية الذي يلجأ الى الحادثة المعبرة واللحظة الذكية ذات البعد الاجتماعي أو النفسي المتقارب وبأسلوب قوامه الرد البسيط.

أما التيار الآخر فهو تيار الحداثة الذي يقوم على تفتيت الحادثة وتنويع صياغتها وتداخل الاحداث واختلاط الضمائر وتقطع الزمن والاعتماد على الشعور والاستعانة بالرموز، وينصب جهد المبدع على شكل القصة وبنائها الفني.

ولكن الباحث يرصد من تحليل للدكتور طه وادي، في كتاب (القصة ديوان العرب) الصادر في 2001 عن الشركة العالمية للنشر، يرصد رأياً يحتوى على أن القصة الليبية القصيرة تعد من أكثر الأنواع الأدبية إنتاجاً وتقدماً، ولعل سر ذلك كما يرى الباحث- يعود إلى مجموعة من الأسباب لعل من أهمها:

* قوة الواقع الليبي وضراوته ورغبة الكتاب في أن تكون القصة معبراً للتنفيس عن آمالهم المضيعة وأحلامهم المخصصة *إن القصة القصيرة أقدر

على التعبير عن مراحل القلق والتوتر في حياة الشعوب *ولاينس الباحث أن يلمح الى أن فن القصصي الليبي تأثر بالفن القصصي المصري.

هذه ملاحظات مختزلة فصلها الأستاذ على مصطفى المصراتي بميزات ارتبطت بعوامل المعايشة الفنية لواقع ساهم في استنطاق القصة الليبية وجعلها متارخياً ومنها: الكمية الهائلة من الأحداث والتغيرات والتطورات التاريخية التي تعرض لها ليبيا وأثرت في وجدان أهلها، واحتواها وجدانهم وكانت باعثاً على الوحي القصصي. كما أن تاريخ الجهاد وصدق الانتماء رسخت قيم وبطولات وحقائق سجلتها ذاكرة المبدعين واقلامهم كما ان أدب المهاجرين وتنوع أساليب الحياة في ليبيا المترامية الأطراف ساهمت جميعها في إثراء الحياة الثقافية وفي نسخ الحكايا التي لم تنس المرأة فتناولت كفاحها في الحياة الاجتماعية وتنوع أدوارها من عوامل كثيرة جعلت الواقع الليبي ثرياً وخلاقاً ولذا كانت القصة القصيرة مرآة صادقة لنقل بعض نبضاته وتلاحق ما يشهره من تطورات وما يعيشه من أحوال ساهمت في تطوير أدب القصة وتماثلها للنضج ويرصد الباحث إسهامات 137 قاصاً ليبياً ساهموا في الكتابة والنشر على مدى الربع الأخير من القرن العشرين.

الفصل الثالث: يخصصه الباحث لنقد الإبداع القصصي في المجلات الأدبية الليبية معتمداً على ان أهمية دراسة النماذج القصصية تعد وسيلة من وسائل تحديد حركة المجتمع وتوثيق وتسجيل أنماط السلوك التي تواكب مختلف التغيرات في حياة أكثر من 315 نصاً قصصياً وردت في متن البحث التي تم نشرها في المجلات الأدبية الليبية وتم تناول معظمها من قبل نقاد ليبيين تميزوا باستنطاق النصوص حيث تولي تحليل الأعمال اهتماماً خاصاً، وتحديد تيماتها الجمالية والفنية وغاياتها من خلال تذوق تشترك في تشكيله موضوعية العقل وانفعالية الوجدان حيث يتولى النقد مسئولية التحليل والتقييم والكشف عن جوانب الكمال والنقص في العمل الفني).

الباحث تناول جهود 35 ناقداً ليبياً تناولوا القصة الليبية بأساليب مختلفة ورؤى ساهمت في اثراء حركة الإبداع في ليبيا، وينتهي الباحث لتقييم دور المجلات الأدبية متناولاً الاشتراطات الفنية الصحفية من حيث تناولها القصة الليبية.



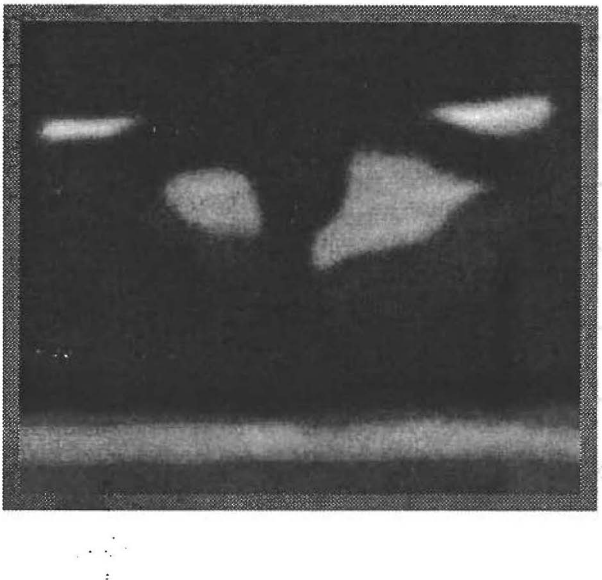
الضوُ والظل (*)

علي العباني

أجد نفسي موغلاً في خضم طبيعة لا تنتهي. وأتساءل كيف للطبيعة وهي أكبر ظاهرة كونية أن تستنفد ما تمنحنا من مخزون بصرى أفاد. وكما يقال المرء لا يشرب من النهر مرتين فنحن أيضاً لا نرى الطبيعة إلا مرة واحدة فهي متبدلة دوماً وأعلى بذلك المشهد الواحد في الطبيعة. إنها الآسرة بما تمتلئ به أبصارنا في لحظات الوجد بها وتوقظه الذاكرة في وجداننا. والطبيعة صنعت فعلها أيضاً في الموسيقى والشعر. ولوحاتي لم تستوح قط الطبيعة بمعناها الجغرافي ولكنها صاغت الطبيعة بمعناها الشعري والروحي بما توحيه من قيم الفضاء، الضجيج والسكون، الضوء والظل، الآفاق البعيدة والقريبة، والشاطئ والحلم، خالية من وجود الإنسان وفعله بحيث أشرعت نافذة لنفسي كعاشق لفعل الرسم وللآخرين كمتلقين ومشاهدين، وهنا يكمن الإنسان عبر فعل إبداعي يبدأ به وينتهي عنده كصياغة جمالية مجردة.

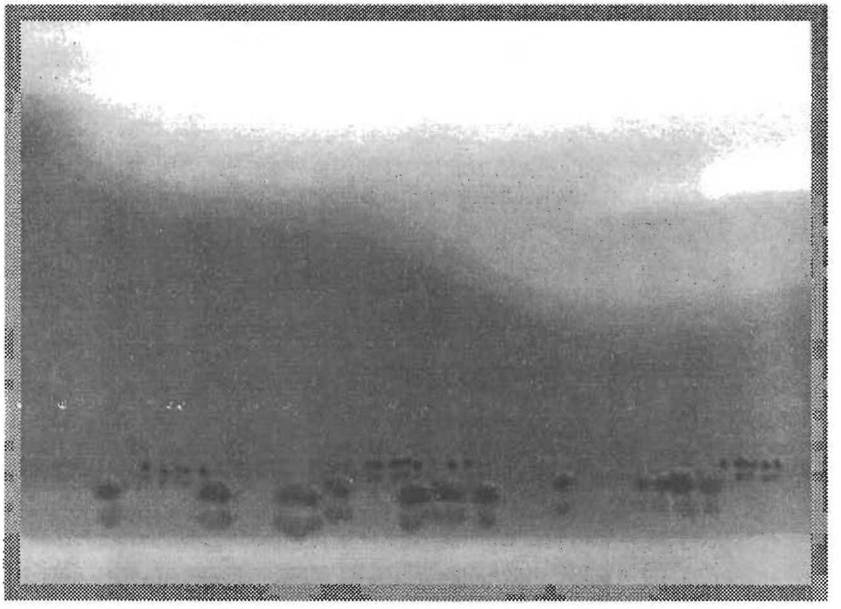
(*) من لقاء مع عمر الككلي

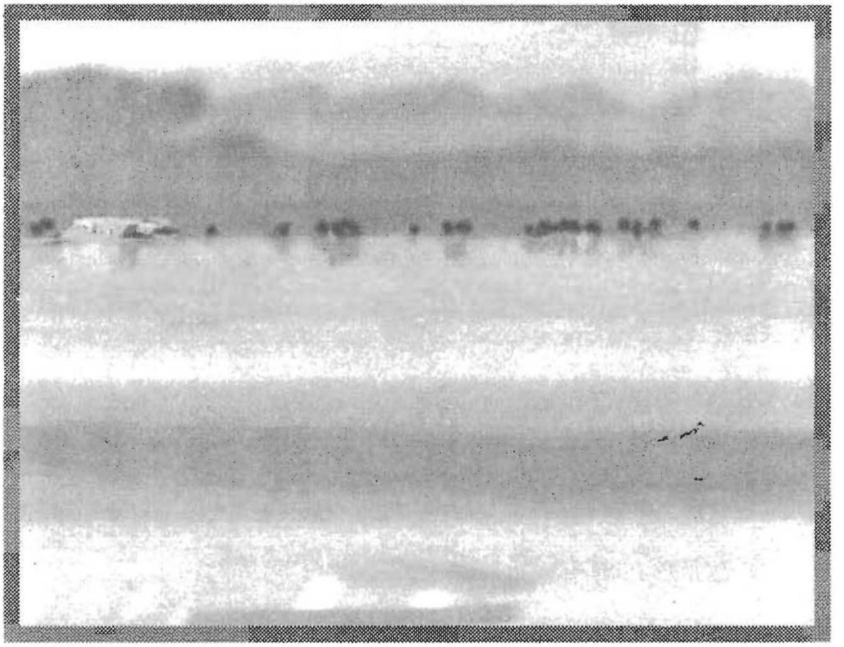


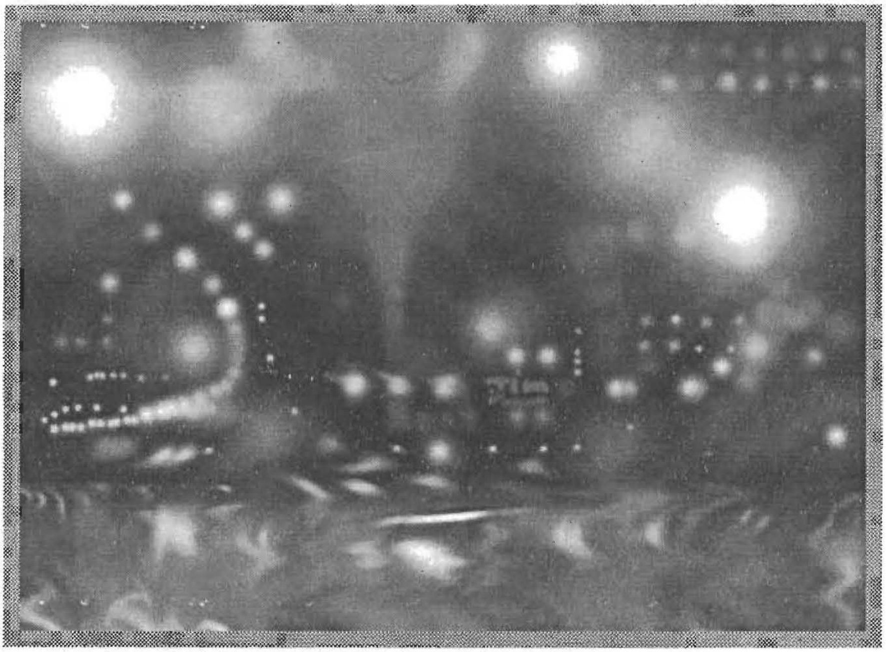


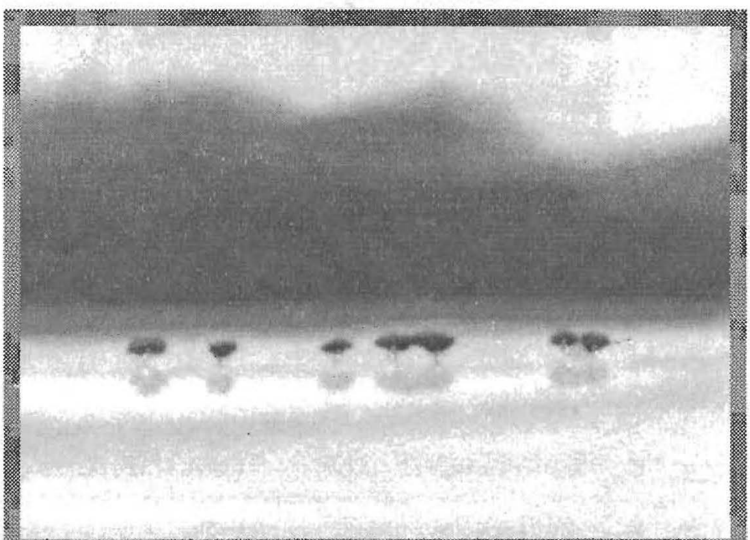


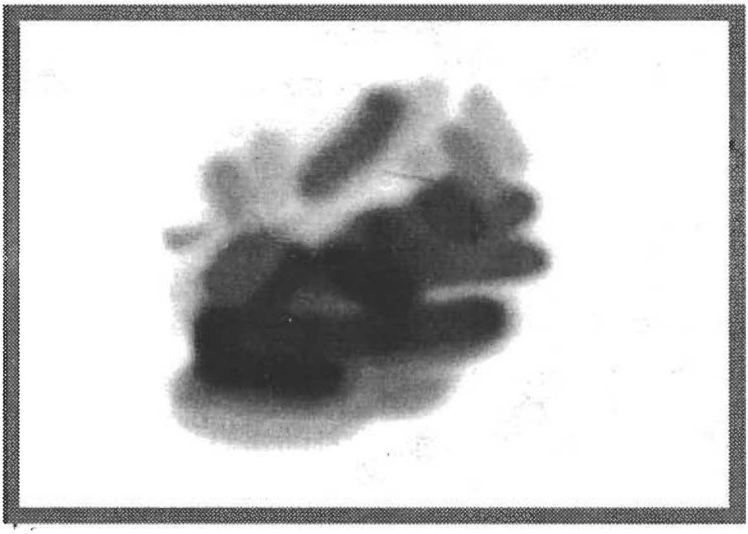


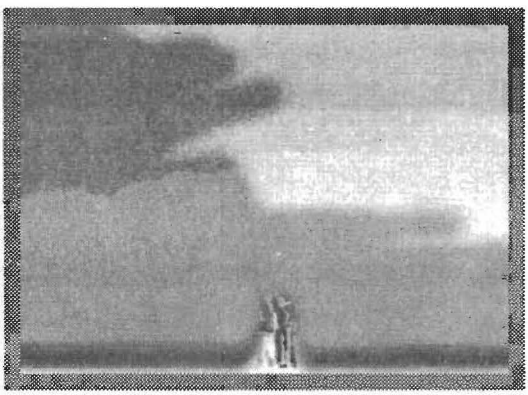




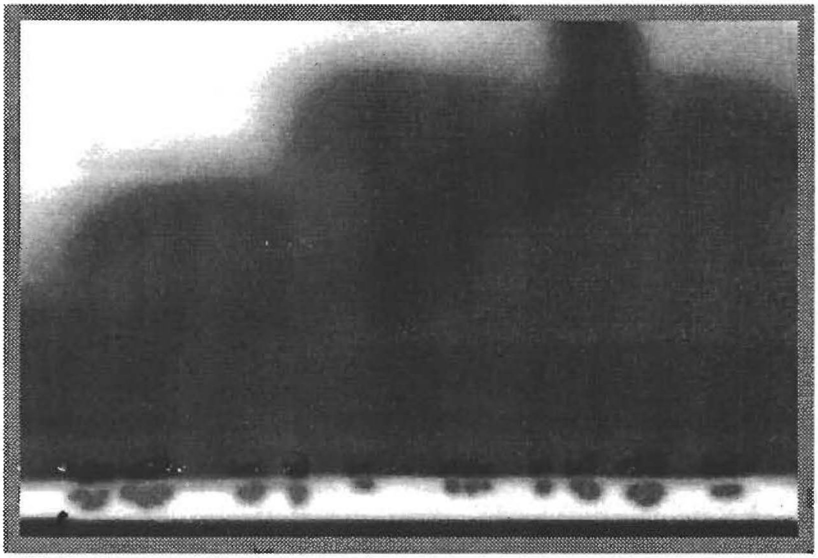




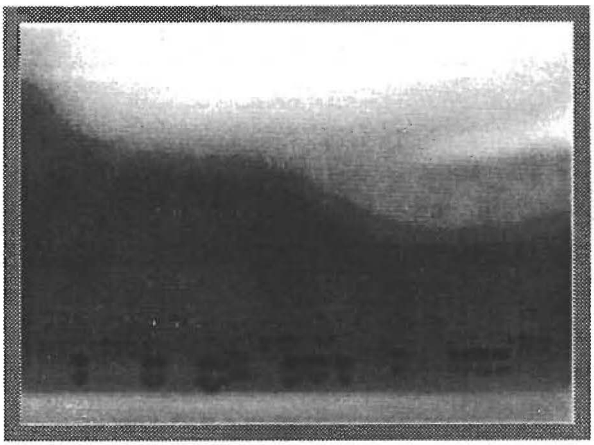




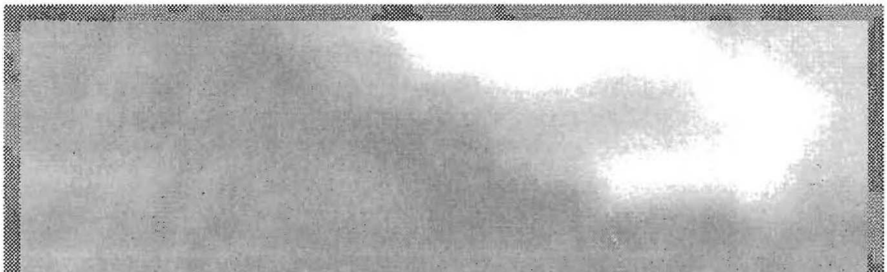












ذاكرة



كلام.. بدون طحين

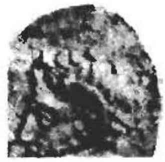
في ذاكرة هذا العدد من (عراجين :أوراق في الثقافة الليبية) والذي خصصنا ملفه الرئيسي (الثقافة الليبية في خمسين عاما)اخترنا ثلاثة من المقالات النقدية حول الشعر الليبي كتبها الكاتب والمفكر الراحل الصادق النيهوم(1937م ـ1994م) وهي المقالات التي تناول فيها قصيدة للشاعر (خالد زغبية) وأخرى تناول فيها قصيدة للشاعر محمد الشلطامي، والاخيرة مقدمته لديوان الشاعر الراحل على الفزاني (الموت فوق المئذنة). والامر الذي يستحق التوقف عند الصادق النيهوم هو أنه وبالرغم من غزارة كتاباته عن التجربة الشعرية العربية في الستينيات، حيث تناول تجربة الشعراء(عبد الوهاب البياتي /نزار قباني/ محمد الفيتوري/ بدر شاكر السياب/ عبد الباسط الصوفي..) إلا أنه لم يتوقف بالبحث والدراسة إلا عند هذه النماذج الثلاثة وفي قصيدة واحدة!! ـ با ستثناء ديوان الفزاني وهو الأمر الذي نعتبره خسارة فادحة للتجربة النقدية والشعرية في ليبيا، نظراً لعمق القراءة النقدية التي تمتعت بها كتابات الصادق في تبين القيمة الجمالية للصورة الشعرية والتي رصد لها دراسة رائدة هي (الكلمة والصورة) نشرها مسلسلة في "جريدة الحقيقة"بنغازي، وقام الباحث سالم الكبتي بجمعها ونشرها في كتاب صدر عن دار تالة- بدون تاريخ للنشر.

والصادق في هذه الدراسة يؤكد أن " الفن بناء متكامل داخل أصالته وحدها، دون باقي التفاصيل، فالكلما- كما يعاملها علم البلاغة- تكتسب قيمة مبالغاً فيها لكي تصبح عادة رئيسية في النص، وذلك كله عمل غير دقيق، لأن (الكلمات) تثبت عجزها مباشرة اذا طلب منها الفنان أن تؤدي له مهمة أولية...."هذا الاستبصار النقدي الذي يحدد مكمن الرؤية الجمالية للإبداع لا في الكلمات وحدها وإنما في إعادة صياغتها ضمن مشروع جمالي /فكري تحتل فيه الصورة الفنية مكانة رئيسية- وهو الأمر الذي قد نختلف فيه- ويمثل رؤية نقديه متقدمة في

القراءة، الا أن هذه الأطروحات الجادة هي التي افتقدنا حضورها في مشهدنا الثقافي خلال ستينيات القرن المنصرم، وللأسف فإن مثل هذه الرؤية النقدية لم تجد الحوار والنقاش النقدي الموضوعي في حياتنا الثقافية- مثل غيرها من القضايا الكثيرة والشائكة التي قدمها الصادق- بالرغم من الكتابات العديدة التي تناولت تجربته الفكرية والإبداعية- وتلك بعض من مثالب ثقافتنا وواقعنا: (كلام بدون طحين).

عراجيم





قراءات في الشعر الليبي

صادق النيهوم

مقدمة ديوان "رحلة الضياع"

للشاعر علي الفزاني

كلمة

"يا إلهي.. يا أقدم الشعراء.........." واستون

هذه ثلاث عشرة قصيدة.. كتبت بإخلاص.. تجربة ذات بعد شعري تهدف إلى إقرار لحظة من المشاركة بين العالم وبين شاعر صغير حسن السمعة يملأ جرابه لتوه بقضايا الفلسفة والصراع الدائمين.. وميزة التجربة أنها تأتي هذه المرة من مدينة صغيرة اسمها "بنغازي"، وإذا كان الألمان يقولون: (إنه ليس من حسن الطالع أن يظل المرء شاعر القرية)، فأنا أعتقد أنه ليس من حسن الطالع أن تظل القرية دائماً مجرد قرية.

والشعر لعبة كبار السن.

ولابد أن يتعرف عليه الصغار بالتدريج، ولابد أن يضطروا في البداية إلى الزحف على ركبهم فوق تراب إحدى القرى.

معركة الفزاني تبدأ – كالعادة – في جيل واحد:

"وأبي كان على درب الحياة
مثل طفل باحث عن ثدي أمه
في ظلام، وهي ميتة
راضعاً من حلمتيها ذلك النزف الكريه
غير أني عدت يوماً وصليبي فوق ظهري
وتلمّست طريقي.. عبر دربي
فوجدته

ومشيته

صفّق الأطفال.. ها قد عاد للأرض المسيح"

هذه الرحلة المزودة بأفكار الرفض والمعاناة حلم شديد الحدة في شعر الفزاني، ولكنها ما زالت حلما ينتهي– عادة– في الصباح:

أراك كالغريق، مرهقا تدور

دوامة هنا

وألف موجة هناك

والقاع مظلم، وموحش الدجى

سيأخذ الدوار يقظتك

فلا تفيق

سيطمس الدوار كل ما لديك من قوى الصراع

يا أيها الغريق".

فالرحلات الجيدة تحتاج إلى قدمين صلدتين مغامرتين، وتحتاج إلى الخبرة بمعالم الطريق، والفزاني ما يزال يجرب حظه بوسائل أقل أصالة، وإذا كان الشعر الحديث – كما قال جوته – يغش حبره بكثير من الماء، فإن المرء لا يتوقع أن يجد عند أحد المبتدئين النسبة الصحيحة في أول تجربة:

" أنا على الطريق حفنة من السأم

يجهضني المساء

من حانة لحانة أنا شريد

الشرق في ملامحي حكاية قديمة

وشهر زاد والخليفة الرشيد في دمي بلا حريم

من يشتري حرارتي سيدتي؟

أتشترين؟

بضجعة، بقبلة،

أتشترين؟"

وتصل إجابة السيدة البيضاء بمباشرة أكثر:

"إلى الجحيم

ي أسود الجبين يا دميم

غدا يجيء من تكساس فارسي

دولاره، غنائمي، نفائسي

وذخري العظيم" وتنتهي إولى الرحلات بملحمة صغيرة من الهجاء كما انتهت رحلات البيّاتي منذ عشر سنوات، ولكن الفزاني محدد الأبعاد إلى حد مثير أحياناً:

"وجئت من مدريد غائرة
كغيمة من الندى، بالصبح كافرة
لمن؟ لمن؟
لتشبعي غرائزي؟
كاذبة
لتفرغي خزائني نعم.. نعم يا عاهرة".

والرؤية المباشرة هنا ليست كل شيء، فالسؤال: "لمن؟ لمن؟" ينال إجابة خاطئة لغوياً، وكلمة (غائرة) تستعمل بمعني ((مغيرة))، أو بمعنى "غائرة الوجنتين" وحذف المضاف إليه خطأ آخر، والصورة بأكملها لحظة ارتباك. ولكن التجربة حقل للخطأ.. أليس كذلك؟ والفزاني يملك حاجته من الاحتراق الجيّد:

"مغرد على الضفاف
نايه الطويل يسكب الحنين
في النهر
إيقاعه الحزين أفعم الدجى
بأدمع كأنها المطر
مواله
مغرورق بأدمع تهدهد القمر
وقلت: غنني، أنا الغريب".

ورغم أن الناي لا يحدث إيقاعاً من أي نوع، فإن الصورة الشعرية، تظل في النهاية عملاً يملك كفايته من الأصالة.

فالنظام عرضٍ جيد عن سلامة البناء.

والمعاناة أيضاً عرض جيد:

".. وحروف الرفض، مولاي الأمير
دمدمت كالرعد في قلب السحاب
فمحال أن أغني.. لتنام
فأنا السهد.. أنا وقع المصير
مات
في بغداد شحّاذ القصور"

فالأمير والسلطان والمسيح وعرائس شهر زاد والشحاذين في روما وأنباء الحرب والطوفان والخنافس وضباب لندن وأحزان البياتي ومواويل الملاحين وبائعي القلل في المراكب النيلية، ومجموعة أخرى من الأحلامِ الشديدة الحدة تزدحم في شعر الفزاني على طول تجربته محدثة مزيجاً مثيراً من الأبعاد غير الناضجة.

فلانطباع يحتاج إلى الزمن لكي يكشف نفسه، ورحلات الشاعر إلى مدن العالم- مثل قراءته- زاد للسنين القادمة وحدها والمرء يتوقع إذا ذاك عطاء أكثر نضجاً، فالشعر- الذي دعاه القديس إجستين- خمرة الشيطان لابد أن يبلغ أحسن حالاته في أقبية الجحيم!.

موهبة الفزاني كفيلة بارشاده إلى هذه الحقيقة في نهاية المطاف، فقد أثبتت المواهب الراغبة في الحياة أنها- مثل عبّاد الشمس- باحث غريزي عن مصادر الضوء.. والشمس- في العادة- لا تخطأها العين المدربة.

"هلسكني" 1966م

صورة قديمة

في ديوان خالد زغبية(*) مقطوعة متوسطة الطول بعنوان (أغنية الميلاد).. مقطوعة ذات خط فولكلوري واضح، ينفذها الشاعر ببساطة متعمدة تليق بمسرح الحادثة في أزقة بنغازي المكتئبة على الدوام.. ويعدها عبر أربعة مقاطع متصلة في محاولة لإيجاد وحدتها الفنية داخل البناء الشعري وحده:

المطقع الأول: افتتاحية ذات اتجاه مباشر تهدف إلى إقرار المسرح الشعري بأكمله الذي لا يلبث أن يتمثل عند نهاية الافتتاحية بالضبط في كلمتين (مطلع الميلاد). والبناء اللفظي في هذه المرحلة- رغم سذاجته- خال من الأخطاء.. وهو منهج واضح في الاعتماد على وحدتي الحركة والصوت، يتميز بالرزانة في معالجة أجزاء الحادثة، ويتم أداؤه كله باستعمال الصفة والاستعارة:

(وترقص الأضواء في أنحاء

(*) شاعر ليبي معاصر، ولد سنة 1933، وتخرج في قسم اللغة العربية، الجامعة الليبية سنة 1961. له عدة دواوين منها (السور الكبير) و (أغنية الميلاد) و (غداً سيقبل الربيع).

دروبنا المعتمة الأجواء
تنطلق الأصداء
من كل ثغر باسم حنون
أغنية دافئة يعزفها الحبور
على قيثارة السكون).

فالصورة بأكملها تخلو من الألوان خلوا متعمداً، وترتكز على مجموعة من الاستعارات تبدأ في (ترقص الأضواء وتنتهي عند قيثارة) إلى جانب أربع صفات أخرى في (معتمة وباسم وحنون ودافئة).. وهذا البناء الساذج، الخالي خلوا مطلقاً من أي اتجاه فني وفلسفي هو في الواقع المنهج الحقيقي الذي يكتشفه المرء لأول وهلة في فولكلورنا الشعبي ذاته.

والشاعر اختار طريقاً مستقيماً لأداء هذه الفكرة عندما قرر أن يعتمد على وحدات اللغة المباشرة متفادياً منطقة الفخاخ الأخرى المتمثلة في صور البياتي الشعرية الموغلة في التعقيد.

فنحن نحقق مرحلة الفلسفة فقط، وقد اعتمد أدبنا الشعبي كله على منحة الشعر والأسطورة لإيجاد طريقة منذ البداية وما زال نثرنا الفني ظاهرة بلاغية في الدرجة الأول. وما زالت تفاصيل الفولكلور الليبي عبر معظم وحداته من الصراخ على الموتى إلى قناديل الأطفال في عيد الميلاد تفاصيل مباشرة تعتمد- مثل افتتاحية خالد زغبية- على أحداث الصوت وحده.

ولعل النقد يتوقع من العمل الفني أن يبحث عن الفلسفة في وقائع الفولكلور، ولعل الفنان مطالب حقاً بارتكاب هذه الحماقة، ولكن الأمر في ليبيا له وجه آخر، فنحن لا نملك قارئاً معداً لفهم مشاكل الخلق الفني المعقد، وليس من العدالة أن نطالب أحداً من شعرائنا بتحقيق مستوى فلسفي مرهق لكي نجعله أضحوكة على أرصفة المقاهر. إننا ما زلنا نحتاج إلى نفص قرن من العمل الجاد. قبل أن نتقن هذه اللعبة.. وخالد زغبية- الذي كتب افتتاحية منذ بضع سنوات- لم يكن يملك فرصة الخيار. لقد أدى مهمته بإخلاص وقرر أن يعتمد على وحدات اللغة المباشرة للخروج من المأزق المعقد.. وهو قرار متزن رغم خلوه من عنصر الإثارة.

المقطع الثاني: يخص الأطفال:
وفي الأفواه لحن عندليب
ردده الصغار
".. هذا قنديل، وقنديل..
يشعل في ظلمات الليل"

ويعلو صوت طفلة على صدى الجميع
تعدو، وباليمين مشعل خضيب
تركض، عن فرحتها تعلن في حبور
".. هذا قنديل الرسول..
فاطمة، جابت منصور
وينبري لها طفل من الصغار
تفتقت في قلبه زهيرة الفخار
يردد الأصداء
"هذا قنديلك يا حوا..
نوارك فتق من توا".

ورغم أن فاطمة لم تتجب أحداً اسمه منصور فإن خالد زغبية يتجاوز هذا الخطأ لإثبات نص الأغنية كما وردت في الأصل، وهو راتباط متسم بالأمانة مع واقع المسرح كله، فليس ثمة محاولة هنا لتحقيق الجمال سوى إثبات الواقع... إعادة الأصل بترتيب موجز عبر إضافات البعد الشعري.

هذه الظاهرة تتضح في متابعة الشاعر لأجزاء الصورة العامة، لمكان القنديل في اليد اليمنى، لترتيب مقاطع الأغنية، وتوالي الأصداء وركض الأطفال المتواصل بدافع الإثارة واستعمال اللغة العامية بأمانة مطلقة.

والبناء اللفظي يوالي الاعتماد على وحدتي الصفة والاستعارة كما حدث في نص الافتتاحية، ولكن خالد زغبية يرتكب هنا أخطاء محددة في أبعاد اللغة فيخلط بين " تعدو وبين تركض" ويخلط بين "صدى الجميع وبين صدى أصوات الجميع" ويستعمل كل "مشعل" بمعنى قنديل.

وأنا أعرف في زغبية استعمل- المشعل- هنا بدل اللفظ العامي- شواي- ولكني اقترحت القنديل لكي أجد مكاناً لصفة- خصيب- التي لا أعتقد أنها تصلح للشواي باي حال.

ومع ذلك. أعنى رغم البناء اللغوى الشاذ، فأنا أعتقد أن المقطع ما يزال نقطة الوسط، ونقطة التوفيق أيضاً في المقطوعة بأسرها. ولعل النص العامي الذي أثبته الشاعر كله مثال حقيقي لاتجاهات الفولكلور الليبي الخالية من الصور الشعربية والفلسفة. ذلك المثال الذي يصوغ زغبية مقطوعته بمقتضاه.

المقطع الثالث: يصل من جيل آخر:

(ويوغل المساء
في حينا فيهرع الشيوخ
يرددون في المساجد الأوراد
والأذكار

".. يوم ميلادك حلو. ياما أحلاه
يا محمد.. يا رسول الله").

"ويوغل المساء" إشارة حقيقية إلى ميعاد تلاوة البخاري في المسجد التي تبدأ دائماً بعد صلاة العشاء.. فيما يبدأ خروج الأطفال بالقناديل عند المغرب مباشرة والشعر يؤدي هذا الارتباط الزمني بأمانة عبر محاولته لإبراز وحدة الواقع بين الحادثة وبين الرؤية الشعرية في كل التفاصيل. هذه المقطوعة عمل متسم بالأصالة. توزيع شعري بسيط وأصيل ومباشر مثل كل شئ في حياتنا عندما كنا أحياء.. ونهايتها أيضاً التي جاءت في المقطع الرابع بسيطة ومباشرة.

"وتخفت الأصداء
ويدفن الضياء في الصباح
فتولد الأفراح".

صعود

(الشعر بدون منهج مثل العملة بدون رصيد مجرد أوراق ملونة أكثر مما ينبغي).

منذ أربع سنوات كتب محمد الشلطامي عن الخامس من يونيه قصيدة صغيرة بعنوان (بطاقة). كانت تتناول نفس القضية التي تناولها نزار قباني بعد ذلك ببضعة شهور في قصيدته (هوامش على دفتر النكسة)، وكان نزار بحكم تجربته الشعرية المتطاولة قد اختار مدخلاً لنقاش القضية وأعطاها أبعاداً أكثر إثارة للهيبة، كن المرء كان يحس بطريقة ما أن الشاعر الوطني المغمور قد فهم القضية بصورة أفضل مما فعل نزار قباني وأنه حقق هذه المعجزة بالذات لأنه يملك منهجاً واعياً- غير قابل للزلل- يستطيع أن يقوده إلى التزام الحق دون عناء. طوال أربع سنوات كنت أتابع منهج الشلطامي في شعره النادر.

كنت أعرف أنه شاعر وطني بسيط من بلدنا البسيطة، وكنت أعرف أيضاً أن أحداً في العالم بأسره لن يخطر بباله أن يقارن بين شاعر وطني وبين نزار قباني، لكني كنت أفعل ذلك في الخفاء وكنت أملك أسباباً هامة جداً لمواصلة المقارنة.

فنزار قباني بالنسبة لي- شاعر بلا منهج. رسام عظيم- كما يحب أن يدعو نفسه- لكنه رسام مخصص لخدمة السواح، رجل يجلس في السوق ويكسب عيشه ببيع البضائع الملونة والصاعقة الفنية ويعتقد أنه (يحترق بنار الفن) لأنه أقنع نفسه- مثل بودلير- بأن الفن نار واحتراق. كنت أعرف زيف هذه النظرية بالذات، وأعرف أيضاً أن الفن منهج فقط وأن نزار قباني لا يملك منهجاً حقيقياً وأن نجاحه الصاعق في منطقة الشرق الأوسط لا يختلف في شئ عن نجاح المتنبي في بلاط كافور.. مجرد لعبة مؤقتة تنال إعجاب جيل واحد وتبقى أضحوكة في فم بقية الأجيال.

محمد الشلطامي- في الجانب الآخر- منهج بلا شعر، فكر متناهي الأصالة والشمول لكنه فكر جاف محدد الأبعاد مثل معادلات الجبر، إنه لا يملك شيئاً من بضائع نزار قباني الملونة، لا يستطيع أن يستعمل ريشته المسحورة في ربط أجزاء الصور، إنه لا يملك في الواقع سوى منهجه العظيم وقليل جداً من الصبر على المعاناة الفنية، ولولا إيماني بأهمية المنهج البالغة لما خطر ببالي أن أتابع أشعاره طوال هذا الوقت منتظراً صعوده بثقة، لكنني أؤمن بالمنهج، وأؤمن بالناس وأعرف أن نزار قباني لم يذق حلاوة هذا الايمان في حياته قط، وأن محمد الشلطامي (البسيط من بلدنا البسيطة) حقق وحدة هذه المعجزة.

إنه لم يعلن عن بضاعته، لم يقف في السوق ويلعب دور العاشق ويقول للناس إنه يحبهم وإنه يموت في حب الإنسان، لم يبع الحب في السوق على عادة بنات الهوى، بل أحب الناس حقاً وكتب لهم أشعاره البسيطة وذهب يبحث عن المزيد من الأشعار.. وفيما تبقى أسواق الهوى مفتوحة في الشرق الأوسط أمام الشعراء الداعرين الكاذبين، وفيما تظل كلمة الحب المقدسة مجرد تذكرة مزيفة لحضور العرض بالمجان، يظل الشلطامي وحده شمعة صغيرة مضاءة بروح الحب حقاً.

إنني أقارن قصائدهخ بأشعار نزار وأرى بوضوح أنه يفتقر إلى لمساته العميقة الصاعقة الجمال وأنه لا يجيد الصياغة مثله ولا (يجثو على ركبتيه ويبحث عن كلماته بالملقاط) ولا يستطيع أن يكتب شعراً (ساحراً) يدفع المرء إلى أن يهتز طرباً ورقص بهز خصره لكن ذلك كله- بالنسبة لي- يعني أقل من لا شئ. فالمشكلة تخص هز الخصر ولا تخص الطرب أو الكلمات المسحورة، المشكلة تخص (الحق) وحده ومنهج الشلطامي كله (حق).. قصيدة (بطاقة) تقول مثلاً:

(قل ما تشاء
واكتب بخط التاج ما نحت الشقاء
فينا، وقل متخاذلون،

جبناء، ماتت في عروق
قلوبهم همم الرجال
أنا قد هربت،
وتركت أحذيتي ورائي
وتركت خلف الجسر صوت
إذاعة الشرق القتيل
قل ما تشاء، أنا عميل
متخاذل، حاف، يجر وراءه
عاراً جديد
قل ما تريد
لكنما أنا لن أموت
أبداً لتركب جثتي للنصر. لا
أنا لن أموت).

ورفض الموت بالذات فكرة معقدة جداً وهائلة جداً ولسي بوسع بعض الشعراء العرب الداعرين أن يفهموا من أبعادها شيئاً ما داموا مفتقرين إلى منهج الشلطامي. إنهم مثل نزار قباني يضعون الحياة في موضع مخلاة الشعير التي يعقلها المرء في عنق حماره لكي يستغله بع ذلك في جر المحراث. لا شيء يهمهم من الحياة سوى أنها وسيلة الجر محاريث السوء والعقد النفسية والعنصرية الضيقة الأفق وأمراض الثقافة المميتة. إنهم جميعاً- مثل موشى دايان الذي يعتقدون أنهم يكرهونه- مجرد أداة في يد الموت الأسود. مجرد أكذوبة فكرية، ولو ولدتهم أمهاتهم في إسرائيل وملأ اليهود أدمغتهم بثقافتهم التهرئة لكتبوا نفس الأشعار الملتهبة مطالبين اليهود (بالموت) من أجل إسرائيل. إن أدب نزار قباني هو الوجه الآخر للدينار المزيف.

أما الشلطامي البسيط، فإنه يمثل عملة من نوع مختلف، يمثل معدناً نبيلاً في ذاته وليس في شكله فقط، وهو بذلك أقدر على الدفاع عن حياتنا، وأقدر على حمايتنا من موتنا، وأعرض أبعاداً في معالجة قضايانا من نقطة الحق الكامل النقاء، وإذا كانت معالجته الفنية ما تزال قاصرة إى حد ما في تحقيق أبعاد الشكل فإن منهجية العظيم قد عوضه بسخاء عن النقص المؤلم. إن الشلطامي لم يكتب شعراً جميلاً لكنه كتب شعراً خالياً من المرض.

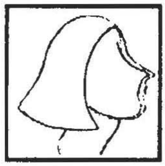
في (المرتد) يتجلى في تمام عافيته:
(حينما كنت أغني وأهيم
كان حبي
قبل أن تسحر عينيه النجوم

مثل صوفي يدوخ
كلما أتعبه طول الوجوم
وأناشيد الشيوخ...
كلما أذبل قلبي
ذلك العشق الخريفي الشجون
كنت أسكر
منك يا قطعة السكر..).

وقطعة السكر استعملها نزار قباني أيضاً، وأحسن اللعب بها كالعادة لكنه استعملها في الموضع الخطأ كالعادة أيضاً، وإذا كان هذا الجيل قد تعمل أن يفضل فكرة نزار لأنه مثله لا يملك فكراً، فإن الجيل القادم سيفهم منهج الشلطامي ويعيد له حقه الضائع في مكتبتنا، فقطعة السكر التي يتحدث عنها هذا الشاعر البسيط ليست خدعة لتسلية طفل عن البكاء، إنها حقيقة مروعة صاعقة لا ترد في دواوين باعة الأشعار والسكر ولا يعرفها بعض أطفال العرب الملتحون.

في قصيدة (الجوع) يبدأ احتراق شاعر أصيل:
(ويلي أنا الظامئ والبئر
بلا قرار
العهر والجبن وذل التيه
والفرار
أين؟ وهذا الكون تحت قدمي ينهار
جلت مع السمسار
رأيته يسوح في الحانة
والأسواق
يعرض للتجار
المومسات الحور والمداد والأوراق
أذكر أن يومها سألت دون خوف
هل تحبل).

والسؤال بسيط وحاد مثل موسى الحلاقة. إنه بدوره لعبة شائعة بين شعراء الأمة العربية لكنه في رؤى الشلطامي بسيط وحاد مثل موسى الحلاقة، فالرؤى الحافلة بالحق تنال دائماً مكانة خاصة في تعاملها مع الكلمات، إنها قد تخطئ موضع الجمال لكنها أبداً لا تخطئ موضع الألم. أردت أن أقول إنني لست قاضيا في محكمة أحد، ولست ناقداً للشعر أيضا لكني أحب أن أقرأ كلام الناس عندما يتكلمون حقاً، وقد قرأت ما أفصح عنه بعض شعراء العرب وكرهتهم وكفرت بهم حتى وجدت شاعراً وطنياً بسيطاً من بلدنا البسيطة.



سيرة لم تكتمل 2

أم العز الفارسي

انشغلت أمي في عوالمها، تاه فكرها عنا نحن صغارها، دب الشرود والصلاة وكثرة الدعاء إلى عالمها، ليس بسبب فقد "صالح" الذي انتظم في حياته العسكرية "بتاجوراء" ولكن لأمر آخر جلل.

سافر خالي "منصور" برفقة ابن أخيه إلى مصر..

كان "منصور" بحسب تعبير أمي "كحل العين ونورها" "منصور" ربيب الخيل، وواسطة العقد في – الميعاد [1] – صاحب القامة المهيبة والصوت الجهوري، قلبه كان ضعيفاً وكان لابد من جراحة عاجلة لتدعمه وتساعده على الاستمرار ليتحمل أعباء صاحبه. فيا لقلب أمي، هل له أن يحتمل عبث المشارط في قلب منصور الرهيف؟ كان خالي منصور رفيقاً بنا، حنوناً ودوداً على أمنا.. كان يرعاها ويوفر لها ما تحتاجه سراً وعلانية، لم أذكر في طفولتي سواه وخالتي "سعدة" تلك التي كانت بمثابة الأم لأمي، وتروى أمى أنها أنقذتها من موت محقق.. فقد عملت جدتها على إخفائها عن الأعين عندما فوجئت بولادة ابنتها – جدتي – لاثنتين، أبقت على الجميلة وأخفت الأخرى – التى هى أمى. كان انجاب ابنتين دفعة واحدة عاراً لها، خاصة وأن زوجة جدي الأخرى لها أولاد ذكور ولم يكن لهم من شقيقة أنثى سوى "سعدة" التي رفضت الرجال إكراماً لأخوتها، وأنقذت أمي من براثن جدتها فأصبحت أماً لها واكتفت بها... الصغيرة الجميلة لم تعش، عاشت أمي..! وانحصر عالم أمي التي تيتمت صغيرة بنا وبسعدة ومنصور وكانت ترى العالم بهما وبنا.. فقط.

طالت الغيبة ودأب أمي الترقب والانتظار، كانت تبكي، وتسكب ماء الصبر على أحلامها وهواجسها.. وتشكو للجارات مخاوفها، لم يعد لها من شاغل سوى

ترقب عودة "منصور" ليس لأنه ربيب القلب والداعم والواعد بعمل حاسم لإعادة "صالح" إلى حضنها فقط.. لا.. أمي كانت بشوق لمنصورٍ، كانت تحبه أكثر من أي شيء في حياتها... كان لها أخوة آخرون أكثر نفوذاً منه، كانوا أشقاء لمنصور وسعدة ولكنهم لم يكونوا أشقاء لأمي فقط الاثنان تجاوزا أشكال العلاقة القانونية بين أخوة لأبٍ واحد، ليعيشوا مع أمي تجربة الأخوة الصادقة والعواطف الإنسانية النبيلة.

انتهت أحلام أمي... لفّنا الحزن... شاهدتنا في مرآة الذاكرة الآن، ثلاثتنا.. صغاراً بين الخامسة والسابعة ورضيعاً يصرخ... فجأة وجدنا أنفسنا في رعاية الجيران بدون ترتيب مسبق من أمي، كنت وأخي "رمضان" نبكي بحجة بكاء الصغير، ولكن الحقيقة أننا نبكي لغياب الأم والأب.. والعمة والأخت الكبرى، زلزال قوض حياتنا وألقى بنا في كنف أغراب بالكاد نلتقي بهم... نتساءل في براءة: لماذا تركنا الجميع؟

قالت الجارة لزوجها: العيال تعبوا.. المساكين بشوق لأهلهم.. اليوم أسبوع المرحوم، ولابد أن "سالمة" راقت وتريد أطفالها دعنا نحملهم لها اليوم، ونعود بهم في المساء..

الزوج استحسن الفكرة وقال: فيها خيرة.

كان البرد شديداً، أحكمت الجارة تدفئتنا، وأحاطت ثلاثتنا بحضنها.. زاد استغرابنا مما يحدث!

ونحن في طريق العودة للمدينة قالت جارتنا لزوجها: والله ما صدقت روحي، يا راجل اتقول الي انشوف فيه أول يوم في العزاء!

انتظمت النساء في حلقات متداخلة، الصراخ يعلو، والصخب ينثال ووسط دوائر النساء ممسكات الأيادي، والمتحركات دائرياً بإيقاع الأرجل التي تدق الأرض جلست عجوز، شعثاء جاثية على ركبتيها وهي تقول:

قولن حيه[2]...

حيه.. حيه.. ترد دوائر النساء النادبات

وتردف العجوز: قولن حيه على منصور

احصانا ذايح غير إيدور

يزداد النحيب وترد النساء.. حيه.. حيه

تردف العجوز: قولن حيه على الجواب

احصانا مولاقي ركاب

تقفز أمي عالياً.. تعفر وجها وشعرها بالرماد.. وجنتاها جرح دام، عيناها غائرتان وماطرتان.. شعرها متلبد وهائج بلا غطاء، ملابسها ممزقة ووسطها مربوط بقطعة من القماش، تساعدها على التماسك في حلقة النادبات.

أمي تلطم بيديها وجهَها وصدرَها، حولها لفيف من القريبات يحاولن إلجامها وتكبيل يديها المتمردتين، الدماء تسيل والوجه يتهاوى والنساء يحاولن إجلاس أمي في حضن العجوز الجاثية وسط حلقات النساء الزاحفات، ببطء من اليمين إلى اليسار، ترنيمة الأقدام وتوحد إيقاع الـ حيه.. حيه.. حيه على قنديل العيلة طاح تكسر... شينك[3] ليلة.

النواح يشتد... والنساء الواقفات بعيداً عن حلقة (النديب) يزداد بهن الوجد وينهمرن بالبكاء... وبعض النساء يحتضن بعضهن بعضاً... وتبدو تجمعات ثنائية ورباعية من الجالسات القرفصاء... وتختلط الأصوات.

(يانا يا غيابي... يانا يا ببيي[4]... يانا ياهلي...)

قادمات جدد ينضممن إلى النادبات... يأتين جرياً راميات أغطية الرعوس وصارخات... تشتعل حلقة (النديب)[5] ويقوى الإيقاع ويرتفع... أمي مخنوقة الصوت، دامية الوجنتين والقلب... تحاول أن تعبر عن دفين الحزن والضياع:

"قولن حيه..."

حيه حيه

قولن حيه.. أسكّر بابي

قولن حيه.. دفنت أحبابي

حيه.. حيه..

قولن حيه... على نا...

ما عاد "أنصيره[6]" نرجا

أمي تنهار... تدخل في غيبوبة... تنقلها النساء بعيداً عن الحلقات التي تثير الغبار... يرشقن أمي بالماء... ويقمن بجرها إلى داخل (الحوش) الكبير

ألتصق بجارتنا أبكي في لوعة... أرجوها أن تحملني إلى أبي.. إلى عمتي.. أن تعود بنا من حيث أتينا

الجارة يلتصق بها الصغير الخائف... تنهر أمي الممدة دون اهتمام بنا..

الجارة تقول لها: حرام عليك، راجلك حامل كتاب الله وأولادك خائفين... لمي أعيالك الحي أبقى من الميت.. أوليدك الصغير مفطوم من أسبوع.. خوذيه.. لمي أعيالك!

بعد يوم.. خالتي سعدة، طلبت مقابلة أبى.

لازم أتروح بيها.. أقعادها وسط المعزيات هبلها هذى "مكلوبة"[7]، وهذا عزا منصور... "موش كاشا بنادم[8]" ما نقدروش انحطوا ايدينا على أفواه الصبايا..

هذي تبي اتلاقي المعزيات.. لا تبي تاكل.. ولا تبي تشرب ولا أتوقف عن العياط.. روح بيها يا علي.. عيالها أولى.

هل عادت أمي معنا؟ لست أدري بالضبط.. كل ما أذكره الآن.. أن بيتنا احتوى امراءة ليست أمي التي أعرف لم تكن أمي... شيء انكسر فيها.. دفن هناك في (صيرة بوقرين) [9] حين دفن منصور.. منصور الذي اتذكره الآن. وأهفو إلى حضنه الواسع.. وأرنو إلى لقائه المفعم بالحب والمودة.

قلبه رفض التدخل.. رفض أن يجردوه من أسراره.. أن يميطوا اللثام عن خفاياه... أن يخترقوه بالمشارط؟ طلب قبل العملية سيجارة أخيرة.. كان يلبس الرداء المعقم الأخضر ويجلس قرب (حامد) أقرب الناس إليه على خافة السرير.. مع آخر نفس في سيجارته غادر بسلام..

سلام على روحه الطاهرة... سلام على مصدر الرأفة بنا. سلام على منصور.. وطوبى لمن لم تعرف الفرح بعده.

رجع منصور محمولاً على الأكتاف، ليحرس هناك مزارع اللوز والزيتون ويردد (الغوط) صدى مزماره.. يتغنى بالحب وتعاقب مواسم الحرث والبذار والحصاد.. وليشهد قبره تعاقب الفصول، وليحمل ابنه الذي لم يره أسمه (منصور) ليزيد الأمر أحزان أمي كلما نودي على الصغير.

رحل منصور، ومعه رحل شيء من روح أمي، مع منصور دفنت ملامح أمي، وقامة أمي، وعطر أمي ومباخر أمي ومكاحل أمي... جلل أمي السواد.

لم نعد نفرق بين الفرح والحزن... لم تعد الأفراح ولا الأعياد ولا الملابس الجديدة. تدخل الفرح إلى قلوبنا..

كللنا الصمت... أهملتنا أمي... أبي يقوم بكل شيء وأختى الكبرى المتزوجة تزورنا لتقضى حاجاتنا وتزيد من مشاغلها وكذلك تفعل الجارات الطيبات.

كان أبي رحيماً بأمي.. يطلب منها أن تصلي وأن تستغفر ربها..

كان يقول لها: يا سالمة أنتى (جهلت) حق الله. أما خالتي سعده فقد كانت توبخها بحدة وتدعى القسوة عليها..

كانت تقول لها: يا وليه[10] راكى (كفرتي)..

خالتي كانت تقول سراً لأبي:

ييه[11] علينا.. منصور موش كيف الخوت.. منصور حاجة كبيرة.. الله يرحمه.. هابا لولا الحجة راني درت كيفها وزيادة.. سالمة كان غيرها.. نار منصور قوية.

هنا خطر لأبي أن يحج بأمي..

عادت من هناك.. أكثر سكوناً وصمتاً.. دائمة الصلاة دائبة علـى العمـل.. تحمد الله على كل شيء..

وحين غادر "صالح" مجلسها ذات صباح صيفي في يونية 1975 وهو يعد العدة عائداً إلى بنغازي إلى الأبد بأطفاله الثلاثة وزوجته، وليحتفل بتدشين بيته الجديد، الذي عمل أبي لعدة سنوات على إعداده ليكون عشاً للأحفاد ومقراً لصالح (المتغرب).. لاعب الصغار الملتفين على سجادة الجدة المبتهلة.. وداعب أمي.. متوعداً: والله ماني أمروح للغداء كان ما ضحكتي.. أضحكي...!

في طريقه مر على (رمضان) الذي يستعد للثانوية العامة وتمنى له النجاح...

غادر صالح باكراً ليلتحق بكتيبته العسكرية، التي نقلت من (الأبيار) إلى (بنغازي). لم تطل غيبة (صالح)، ظهراً عاد محمولاً على أكتاف رفاقته، ملفوفاً بالعلم،....

لم تقل أمي: أريد أن أراه.. كما قال أبي ولم تنهار مثله... لم تدخل وسط النساء النادبات، وتقول: عيطن، صالح مااااات... كانت لوعة أبي صاعقة انخلعت لها القلوب..

أمي لم تقل شيئاً قط.. توضأت، صلت.. وألقت ماء الوضوء خلف النعش الذي حُمل من أمام بيتنا في السلماني الغربي، وشهدت منطقة رأس عبيدة وسيدي حسين جنازته المهيبة يسبقها حملة الورود... وقلوب العاشقات... غادر صالح في حادث أليم.. أثناء العمل واعتبر شهيداً للواجب.

اليوم أعرف تماماً لماذا سكتت أمي كل هذا العمر، وأعرف كيف ابتلعت طعم أحزانها، لم تصرخ أمي في وداع صالح ولم أصرخ أنا.. قبضنا على الجمر لحظة مغادرة صالح بيتنا إلى الأبد،...

صالح الابن البار بوالديه وأهله، والمؤمن بحق وطنه عليه، ملء عين الأهل والأقارب والأصدقاء، ترك في القلوب لوعة ومساحة شاسعة للحزن.

عرفت اليوم أن صمت أمي، كان رداً على قسوة الحياة علينا رداً يحمل في مضمونه، قسوة أكبر.. على كل شيء حولنا.

هكذا.. فلسفة أمي (الصمت) إلا في حدود التواصل المحدود مع محيطها.. ليس ثمة شيء يستدعي منا تناقض المشاعر واختلافها، وحينما نعجز عن رد الصفعة نستعد لصفعة أخرى بقدرة مضاعفة من الاحتمال.. كانت أمي تردد:

(يا واقي نجى الباقي).

بينما يردد أبي: (اللهم لا أسألك رد القضاء ولكن أسألك اللطف فيه).

كان لفقدنا صالح طعم آخِر، كنا بعد فقد خالي منصور قد فقدنا (مريم)، كانت في عز شبابها، تركت أطفالاً ثلاثة لم يتجاوز كبيرهم الخامسة من عمره، كانت لحظة مباغته، ملأ الأطفال مكانها في بيتنا، كأن الأمر عبارة عن رحلة، ربما عادت (مريم) منها، كان العزاء في بيت زوجها، مجرد تجمع للأهل والأصدقاء والاستماع إلى القرآن الكريم.. فلا "عزاءٍ للسيدات".

مراسم عزاء "صالح" كانت شكلاً آخرا، الأقارب، الأصدقاء، الجيران، توافدوا من كل مكان، اجتاحتهم حمى.. اختلفت المراسم عما سبق في عزاء خالي (منصور) لعزاء المدينة طابع آخر، هنا، اقتلعت الأبواب والشبابيك، وسحبت قطع الأثاث الخشبي التي انتزعت قوائمها إلى ساحةٍ البيت، وأخذت النساء تدق بها على الموائد الخشبية التي وضعت خصيصاً.. جنت النساء، اخترقت صرخاتهن وضجيج الطرق على الخشب عنان السماء.. رددت النساء:

(حيه على حوش الغاليين.. فيه عياط وفيه حنين..).

وثم شكل آخر للنديب، تصحبه أصوات ارتطام الأكف والعصي بالموائد الخشبية، وقطع الأثاث:

(حيه على البدلة المرمية).

(حيه على المينة[12] والخيه[13]..)

كنت ألتصق بالجدار، أحاول أن لا أسمع شيئاً، أخبئني عن أمي لكي لا يزيدني حزنها حزناً.. أحس بالموت يدب في أوصالي.. وأتمناه لينقذني من حدة الحزن التي تخترقني وتحرقني... صديقاتِي الباكيات.. يدعمنني، بعضهن يطلبن مني البكاء والصراخ.. كي لا أموت حزناً..

كلما حضر لفيف جديد من النساء يزداد النواح والصراخ وتشتد الضربات والطرق على الخشب.

ملأ أطفال صالح فراغ أيامنا.. عادت الحياة إلى وتيرتها، المدرسة.. الصديقات، الأعياد،... ولكن غاب عنها "صالح" ترنيمة الفرح.. أصبحتِ أيامنا كلها ملونة بحزن أمي على الغائبين... ولكن فيما بعد عرفنا غياباً قسرياً جديداً... بطعم الموت.. ولكنه موت الأحياء إنه فصل آخر من سيرة موجعة...

الهوامش

1. مجالس تطرح فيها القضايا، وتحل المشاكل.
2. لفظ يدل على لوعة الحزن.
3. ما أقبحك.. وهنا ما أقساك.
4. أبي.. وهنا تصغر تحببا.
5. العويل.
6. تصغير "منصور" تحببا.
7. مجنونة.
8. أي إنسان.
9. مدفن خاص.
10. يا امرأءة.
11. للتهويل.
12. تصغير للأم.
13. تصغير للأخت.

حذاء عسكري في كلية الحقوق

محمد سالم دراه (*)

1- السنة الخامسة ابتدائي... السنة السادسة الابتدائي... الأمر لا يهم كان ذلك في بداية الستينات بمدرسة زليطن المركزية، سمعت الإعلان عن محاضرة لأحد طلبة **الجامعة** الليبية، كان يوماً مشهوداً في تاريخ المدرسة... بالرغم من ضبابية معنى "**جامعة**" لدى صبي وعدم الوعي بموضوع المحاضرة، زوايا الذاكرة تحتفظ ببعض الصور المبعثرة دون رابط...، "محاضرة..." **جامعة**"....، شاب وسيم يتحدث بلغة فصحى مثل بعض المدرسين...." **الجامعة**".... شيء مختلف... يبدو أنها شيء مهم.

2- السنة 1968 سيارة "فيات..... 850" تطوي الطريق الساحلي متجهة إلى بنغازي في أحد أيام القبلي... ضيفاً على صاحب السيارة إبراهيم حمودة... وصديق له... كان لكل منا شأنه واهتماماته ومصالح في بنغازي يريد أن يقضيها... أما أنا فجندي أول في السلاح يريد كلية الحقوق في "الجامعة الليبية"... جلست ألتقط صورة في الطريق أمام قوس الأخوين فليني رمز الفصل بين طرابلس وبنغازي الذي تم تدميره بعد الثورة.

3- دخلت مفتعلاً بعض الأناقة في ملابس عسكرية لها علاقة بالطيران، طلبت منها سراً أن تكون لي وسيط قبول لدى إدارة الكلية، كان للبدلة العسكرية الكثير من النفوذ غير المرئي لدى دوائر الحكومة.

4- كان يوم ذاك ولا يزال، شخصية محبوبة من الجميع، الأستاذ رزق العبيدي مسجل الكلية، قدمت إليه المسوغات طالباً الانتساب "لكلية الحقوق"، تفحصها جيداً وهو واقف يبدو أن الدرجات لم تكن مشجعة، ولا تؤهل صاحبها لحق الانتساب، أرجعها بأدب، قال: "لو اتجهت إلى كلية الآداب ربما أفضل.. لا أعتقد أننا نقبل منتسبين من طرابلس".

إجابة لم ترضَ من شد الرحال ليكون محامياً في يوم من الأيام... النقاش دفع الأستاذ "العبيدي" إلى ضرب الكرة إلى الأمام وجهني إلى الأستاذ العميد إبراهيم المهدوي، سألت بلهفة:

(*) طالب منتسب

"أين هو، أريد أن أراه."!؟

... في الدور الثاني.. ربما الثالث.. من مبنى كلية الحقوق التي يحتضنها البحر وينام بقربها سجن مهترئ.

قفزت السلام قفزاً مثيراً الضجيج... وهو من المسائل غير المحببة في مبنى "كلية الحقوق" ماذا أفعل للحذاء العسكري؟

5- دخلت لاهثاً بعد إيماء من أحدهم برأسه... شرحت قصتي باقتضاب وحماس شديدين، تفحص الأوراق، رد بإجابة يبدو الاتفاق عيها واضحاً. قال:-

"عليك بكلية الآداب....، سوف أوصي بالقبول....، أنتم لا تعرفون كلية الحقوق".

... طال النقاش بيننا بعض الشيء، أصر أنا على الانتساب، ويصر هو على الرفض المبطن، ربما حافظاً على مؤسسته من ذوي الدرجات المتدنية.......، أو ممن مستقبلهم الدراسي مشكوك فيه، تعززت شكوكه ببعد مكان الإقامة...، وصعوبة المنهج...، وطبيعة عملي العسكري...، لكن إصراري على الانتساب يومها حرك شيئاً كامناً فيه، ربما إعجابه بمن يتهور في تقدير المشاق... لا أدري.

قال:

"يا ابني أنت لا تعلم ما أنت مقدم عليه... ("أنا أريدك") أن تنزل إلى المكتبة، وترجع بعدها،".

كانت يومها في القبو "البدروم"، قفزت الدرجات نزولاً... حاملاً شعاع أمل بدأ يلوح بالانتساب إلى "كلية الحقوق" مثيراً زوبعة وضجة بأصوات منتظمة توحي بخليط بين النشاط والعجلة... إنه الحذاء العسكري.

... فتحت باب المكتبة بشكل لا يخلو من الخشونة والحزم، فوجئت بوجوه تلتفت في لحظة واحدة، تصفعني باحتجاج، وربما سباب صامت، استنكاراً لمن تجاوز حدود المسموح به... وهل يفتح الباب مكتبة "كلية الحقوق" بطريقة يكون له صرير؟

6- عندما رجعت إليه، قال:

"أريت أنها رهبانية، واعتكاف في محراب العلم"، هكذا هي "كلية الحقوق"، أن من رأيت "معقراً" (1) لمدة (15) ساعة يومياً، وأنت العسكري المقيم بطرابلس (ولم يذكر الدرجات) تريد الانتساب إلى "كلية الحقوق".

---

(1) بمعنى أصبح عقاراً ثابتاً في خير لا يمكن تحريكه دون تلف. ولم أفهم الجملة يومها.

إصراري لم يترك له المجال..... أشر يرحمه الله بالموافقة.

7- مرت سنوات الدراسة... التقيت به عديد المرات في الممرات.....، أنبني يوماً لوجودي في الردهة خارج قاعة المحاضرات، نسى... فذكرته بأنني منتسب.

8- في السنة الرابعة حقوق، متزوج وأعول، تمت الموافقة على منحي إجازة بدون مرتب لمدة ثلاثة أشهر، بالرغم من مخالفتي أمراً مستديما بعدم مواصلة الدراسة.

خفت من أشياء كثيرة..... وأن أخيب حسن ظنه بي، أقمت تحت الشجرة في سيارة ثلاثة أشهر في ساحة معهد "دي لا سالي"..... أتناول وجبتين يومياً فقط، مبكراً أتحايل على صاحب مطعم شعبي في شارع عمر بن الخطاب في "الزيادة"... رغيف من الخبز مع "الفاصوليا بالكرشة"، لأعوض وجبة الغذاء.

9- إقامتي في سيارة (المورس 1100) لمدة طويلة كفندق، كانت مسألة تلوكها الألسن، لاحظت ذلك وقتها، تشوقت دون جدوى لمعرفة ما يدور حول مسألة أنا موضوعها، لكن انطباعان فسرا لي ما تشوقت لمعرفته:-

10- كان بلون حبات الحنطة ومن الجنوب....، استفسر مستوضحاً عن هذا الوضع الشاذ، لا أتذكر بماذا أجبته حينها، تطوع لاستضافتي في (بيت العزابة) الذي يسكنه مع زملاء له، أظن أنهم طلبة، شكرت الشاب معتذراً اعتذارا يعبر في داخلي عن قياس مدى جدية الاستضافة أكثر من صدق أسباب الاعتذار.

يومها أكلت "مكرونة حارة جارية" لا يزال مذاقها رائعاً حتى اليوم، وعندما تأهبت للانصراف شاكرا ذاكرا هذا الجميل، قدم لي نفسه بكل أدب "على عبد الله الزوي".

11- كان قصيراً نشيطاً من الغرب، يتكلم بسرعة، تشعر أنه يقفز مع الجمل القصيرة التي يقذفها بصوت واضح، استفسر عن نفس الوضع، تطوع أيضاً للاستضافة لا أذكر كيف، كنت في بيته وكيف كانت وجبة دسمة "كسكسي أو أرز" بلحم سمين، وفاكهة موسمية من الطراز الفاخر، قدم لي مجموعة نصائح كيف يمكنني أن التحق ببيت الطلبة مجاناً، والحصول على وجبات ساخنة بخمسة عشر قرشاً أو ربما ربع دينار في مطعم الجامعة؟

استفسر عن أحوالي، وعن أثمان الأسلحة في أدب المائدة... كان.... مهتماً بوضعي العسكري، قلت:

"عريف في السلاح الجوي"

لم يكن مرتاحاً عند معرفته وضعي البسيط، كان يتوقع غير ذلـــك،! ولكن لا يزال لديه الأمل.... خصوصاً وأن حديثي عن الثورة يومها كانَ يشوبه الكثير من الحماس، والاعتزاز... وربما أكثر من ذلك....، كـــان سؤاله واضحاً، ومحدداً، ومباشرة إلى الموضوع ما هي علاقتي الشخصية برجال مجلس قيادة الثورة؟ الإجابة بكل عفوية ودون معرفة الأبعاد أن لا علاقة، هنا تغيرت علاقة أخرى، علاقته بي، صمت ولم يكثـــر الثرثـــرة حتى عن أثمان الأسلحة وربما استعجل في إنهاء الوجبة، لا أدري لكـــن المعاملة تغيرت، لم أفهم لسذاجتي! وبعد نصف ساعة في سيارتي عنـــدما أعدت الحوار في ذاكرتي فهمت، فتحركت معدتي بـــدون ســـابق إنـــذار هرولت مسرعاً إلى حمام الكلية العام وأفرغت ما كان المزيج من الشعور بالغثيان، والازدراء، والعطف، والعرفان بالجميل، "ما أدخل لحوشـــكم إلا القمح والشعير".

12- لم أر الأستاذ إبراهيم رحمه الله بعدها.... ولعلني التقيت بالأستاذ رزق صدفة...، لكن كلية الحقوق شغلت التفكير في إجـــلال الحـــق كاســـم للجلالة، وقيمة للمجتمع، وكمبدإ للتفكير، والجمال، وطمأنينة النفس... والسعي في مشوار صغير تافه يستحق أن يعاش برغم ذلـــك.... ولا أبرئ نفسي.

بازين ساخن..

محمد الأصفر(*)

مئذنة جامع أحمد باشا تتجاوز قوس أورليوس ماركوس ثاقبة بطربوشها الحجري الفضاء.. مذ قليل كان أذان الفجرِ ومذ قليل لم يخرج من الجامع بعد الصلاة سوى بضع شيوخ عرج وعمي كسَّح.. صلاة الفجر شبهة كبيرة في هذا الزمان.. كيف أصلي وأنا أشعر بالخوف.. وقلبي يدق والذي يصلي بجانبي ويقول لي: تقبل الله، مخبر بوليس أطفاله تقتات على ألمي.. هو سكران لكن يصلي هو حشاش لكن يصلي هو تيس ديوث لكنه يصلي.. مسكينة أيتها الصلاة كم تقبلين من مساخر.. والذي يصلي بجانبي نعم مخبر يراقب الركوع والسجود ويتسلل مابين الريق واللسان مستمعا لعنات المؤمنين على من تصب.. يراقب حتى مروحة السقف ريشة بريشة ولماذا تلك الريشة تزوي أكثر على تلك الجبين.. قواد يستنطق حتى الجماد.. في عصر العولمة قد تتغير المفاهيم ويتجسسون أيضا حتى على أرواح الجماد.. ينصت برهافة أسطورية يحفظ عن ظهر غيب من يتحدث إلى من وفلان عن أي شيء سأل فضيلة الشيخ وعن أي قضية استفتاه.. الشيخ نفسه شايب بوليس يتقاضى أجرته من مصلحة الأوقاف التابعة للمخابرات الدينية ويوم الجمعة يخرج الخطبة الطويلة الملتفة من جراب فرملته يقرأ منها ما أملاه عليه البنتاجون عبر مندوبيهم في حكوماتنا المحلية.

مئذنة جامع أحمد باشا ظفر تتطاول إلى أعلى.. صوت الآذان ظفر يتطاول إلى أمام.. يتجاوز ارتفاع السرايا الحمراء.. لكن لم يتجاوز قزومية إي ثكنة ولو كانت ثكنة حرس بلدي حقير.. بعد الصلاة تقفل الأبواب.. وأنا أريد الحمّام.. بطني تمغصني.. أريد أن أتبرز وأشخ.. جيوبي مليئة جرائد عرب لأمسح بها.. من حقي أن أتبول في مراحيض بيوت الله على راحتي.. ظفر أحمد باشا في الأرضِ قال لي تبول متى أردت.. شخ على راحتك.. طرّق دون ضيق..لم أبنِ جامعاً ليقفل بعد الصلاة.. بنيته صدقة جارية.. لقد تسببت في انتحار بنت الولي الصيد الجميلة.. زرتهم هناك في بيتهم بسوق الجمعة.. أكرمني الشيخ الصيد.. لكن ابنته أطلت كقمر. أعجبتني.. أردت ضمها إلى حريمي وفض بكارتها تلك الليلة بالذات.. ليلة البركة في منتصف الشهر المحرم.. الشيخ الصيد خجل ورفض وهددته بهدم الخلوة عليه وخرجت تاركا الانكشارية لتنفيذ الأمر وفي الليل أحضرت العروس إلى السراي وزينت وما إن دخلت عليها حتى وجدتها جثة هامدة لقد تجرعت زجاجة السم التي أعطاها لها أبوها الشيخ صونا لشرف

(*) قاص وروائي ليبي.

ليبيا.. ذهب أحمد باشا القره مالي إلى الشيخ يعتذر ويتأسف نادما لكن السيف قد سبق العذل فالشيخ دعا عليه بالعمى وفعلا فقد أحمد بصره كما فقد بصيرته ومات منتحراً بطلقات غدارة وجدوها بجانبه. والتاريخ الآن لا تستغرب أن يكون مكتظاً بأمثال أحمد باشا هذا.. بل مكتظ بأكثر من أحمد باشا.. فهناك الكثير من الأنذال الذين ينالون أية فتاة تعجبهم بطريقة متسخة وجد قذرة.. الكثير من الحكايات تطفح في هذا الموضوع.. في بنغازي.. في سرت.. في طرابلس.. في طبرق.. في سبها.. في درنة.. في كل مكان.. أحمد باشا كثير لكن من تتجرع السم قبل امتطائها نادرة الآن.. كل اللواتي ضاجعوهن عاهرات، كل من تمنح نفسها لأي مزيّة دنيوية زائلة عاهرة تجلب التقيؤ.. شرف ليبيا مُصان.. ستتحدث الأظافر حديث الخبش والعويل وتخبش ألمها على جداريات الشمس ليراها كل الناس.. الغربال انتهى وهذا العصر هو عصر الشعير بوجهه.. الشعير دائماً له وجه ولم يلبس يوماً قناعاً.. شرف ليبيا مُصان.. أراه الآن في حبيبتي.. في مورينتي.. في النخيل.. في الزيتون.. في الأظافر الحقيقية الغائص جذرها في نيران الله.. لقد قتل ظفري آنذاك رهطاً من الليبيين.. ظفري جعلته خازوقاً عظمياً حاداً.. يدخل من جنب دبر الضحية ويخرج من أعلى الكتف دون أن يمس شيئاً من الأعضاء الحيوية.. أعلق الضحايا على باب القلعة لتراها فلول الوالي أبي مويس المهزومة وبصاصي الباب العالي والصدر الأعظم.. لينقلوا إلى الإستانة أنّ في ليبيا فارساً شجاعا ووالياً قوياً، فأمنح مباركة السلطان وفرمان التنصيب الرسمي.. أجعل الضحايا تصرخ حتى تبح وتنزف ببطء وتموت في عذاب يلد عذاباً أشد.. أتسلى بموتهم وأضاجع الجواري والغلمان وأفض بكارة النساء الليبيات التي يجلبها لي أنصاري من قوادي غريان والمنشية والشط وسوق الجمعة وغيرها.. ظفري يوغر الضحية.. أقلبه داخلها لتزداد ألماً وذكري المنتصب يخز بكارة الفاتنة الليبية.. الضحية تصرخ عظيماً عند خروج الروح والفتاة تصرخ عند افتضاض البكارة دون حب وظفري يقذف فيهما مني غروري وعنجهيتي وظلامي وتحممني الجواري الجباليات البربريات والروميات والخلاسيات.. بعدها يأتي الشيخ ليدعو لي بالغفران وأكون أنا الإمام والمصلين خلفي كأصنام أدعو لهم بالمغفرة وبوجوب طاعة ولي الأمر في كافة الأزمان ولو جعلكم هذا الولي طابوراً راكعاً وضاجعكم واحداً خلف آخر.

بنيت هذا الجامع بعد أن قضيت على الوالي أبي مويس.. كان يريد قتلي المأبون الغدار.. أرسل معي قرطاساً مفخخاً إلى قبائل غريان.. كنت لا أطمئن إليه ومعروف عن القرمانليين فخرهم بالأمية فلا أسعد بالقراءة ولا الكتابة.. نحن فرسان أبطال فقط.. طلبت من مرافقي أن يقرأ ما كتب ذاك التيس.. وجدته أمرا

بقتلي.. غيرنا الكتابة إلى نصرتي وحُكت مؤامرة فورية وناصرني شيوخ بدو غريان سكان الجبال القساة.. زحفوا معي إلى طرابلس وانظم لي أنصاري في حومتي بالمنشية وسوق الجمعة والشط و تاجوراء والعزيزية وحاصرنا السراي وصرت والياً باشا سحقت أبا مويس ورميت بتاريخه الأبتر إلى عرض البحر.. المؤرخ بن غلبون كتب عني جعلني أمير مؤمنين وبنيت هذا الجامع الذي أقفل في وجه مثاناتكم على أنقاض جامع عمرو بن العاص رضي الله عنه ذاك الداهية الخطير.. انتقل الجامع من داهية إلى داهية والآن أيها الولد كيف لا يتركونك تتبرز أو تشخ فيه.. افعل فيه ما بدا لك.. استحم فيه على راحتك.. صلِ فيه أنت وحبيبتك متى أردتما.. وسأقرأ لكما فاتحة زواجكما إن أردتما.. لا يجبَ أن يقفل جامعي.. عليك اللعنة يا مصلحة الأوقاف.. لو أعود الآن سأجمع الفلول من الضواحي وأزحف عليكم وأحاربكم أريد أن أفتح جامعي للصلوات وللبول وللبراز ولفواتح عقد القران وللمدائح النبوية في أيام المولد.. لقد قطعتم عني الدعوات، ولهيب البرزخ محرق آه لو تجربونه.. ليس لكم الحق أن تقفلوه.. أنا من بنيته.. اتركوه مفتوحا.. أريد الناس أن تدعو لي وتدعو لابن العاص أيضاً قلت: ابن العاص وليس ابن لادن إياكم يا بصاصي الرفاة.. لم أبنِ الجامع بيدي بنيته بسيفي وخازوقي.. سخرت الكثير من الناس عربٍ نصارى يهود ونهبت أموالاً من هنا وهناك.. لابد أن يكون جامعاً جميلاً فسيفساء وقيشاني وأعمدة رخام وأكلمة وبسط وتدفئة وماء جار وبخور وغرسات عطرة على حواشيه.. بنيت هذا الجامع بعرق أظافر الليبيينً.. من حقكم أن تتبولوا فيه متي أردتم.. الجامع ليس ملك مصلحة الأوقاف.. هو لكم.. وأنا شربت ماء كثيراً ومثانتي ستتمزق وأين أتبول والجامع أقفل بالمتاريس ومرحاض المقهى التجاري الشخة فيه بربع دينار.. وأنا مفلس الآن.. والشمس أشرقت في الساحة الخضراء وتعج الآن بالحكوميين.. لو تبولت فيها فسيعتبرون ذلك جريمة سياسية.. لن أرى بعدها النور ولا الظلام.. كيف تتبول في ساحة المجد والشرف والوغى والشهداء أيها المأفون الفاسد.. مثانتي ستنفجر يا حبيبتي.. ماذا أفعل؟.. حتى أنتِ مثلي.. مثانتك ستنفجر غير أنك تصبرين تصهرين ذاتك في جحيم العبارة وفي أمل جنانها تتفيئين قليل ظلٍ.. وضعت يدي في يدها.. تخاصرنا نزرع الساحة الخضراء.. عبرناها عرضياً.. ثم طولياً.. كتفانا ملتصقتان ويدي شدت على يدها وأصابعها تخللت بين أصابعي وصارت تعصرها تمتص بعض عرق بولي إلى داخل مثانتها التي بها بعض شغور.. مثانتها كليتي وكليتها مثانتي.. أنبوب وجداني يسحب ضيقي إلى اتساعها وضيقها إلى اتساعي.. حبيبتي أحبها تنزع من ضيقي وتزرع في راحتها.. تقاسمني دمعي وبولي تنقله إليها لارتاح قليلاً.. كذلك عندما عذبوني أحس أن الألم يرحل عني ويذهب بعضه إليها غير أني

أجذبه منها أعيده إلينا نتشاجر على الألم كلنا يريد أن يبتلعه يحتمله هو نتشاجر نتضارب بسبب هذا الأمر حتى تطغى الآلام التي نسببها لأنفسنا على آلام المخابرات والعسكر.. كنا نتشاجر على كل عذاب وأيضا على كل سعادة.. ظفرنا نتركه يتأقلم مع حالاتنا النفسية والعذابوية يتكيّف مثلما أراد.. نحن واحد والتغيرات تنتقل من روحينا تلقائيا أحيانا انقل منها جبال أحزان أضعها على قمة جبل وانفخها واراها ورائي تنفخ معي ونبتسم إذ نرى الأحزان تغتسل في لجة بحرنا القرنفلي الزعفراني وترتقي سحابا يكون مطرا يبلل رأسينا في هجير الصيف الخريفي.. عبرنا الساحة الخضراء وتريا من متحف السراي الحمراء إلى شارع الوادي التقطتنا عدسات الساحة العلوية والسفلية المدسوسة في القطران..

هذان: البنت والولد مرارتهما ستفيض يبحثان أين يشخان.. لو غفلنا عنهما سيجعلاننا مقعدة تبرز.

دخلنا سينما الهمبرة لم نشاهد الفيلم دخلنا المبولة مباشرة تبولنا على راحتنا.. أفرغنا مثانتينا إلى آخر قطرة.. توضأنا ونشفنا بمحارم ورقية ثم خرجنا من دورة المياه المضيئة إلى ظلام الصالة الدامس.. هذه السينما أو المسرح بناها الطليان سميت الهمبرة أي الحمراء نسبة لقصر الحمراء في الأندلس بعدها سميت الخضراء لكن اسم الهمبرة مازال ملتصقا في ذاكرة الناس.. فضلت أن أرويه باسم الهمبرة لدواع روائية.. في الهمبرة دخلنا إلى دورة المياه تبولنا وخرجنا.. لم نكترث للفيلم لم نشاهده ولو أن بعض كلماته طرقت لا إراديا أذاننا وبعض مشاهده هتكت عنوة ستارة أبصارنا.. الفيلم به البطل الأمريكي رامبو يستعيد السفينة فيلادلفيا ويسوق يوسف باشا أسيرا ذليلا في قبوها السفلي هو وزوجته البيضاء وزوجاته الآخر الخلاسيات وابنتيه الفاتنتين الشهيدتين الشريفتين المدفونتين الآن في روضة تزار على طريق الشط بطرابلس.. أخذوا أيضا بقية حريمه من الجواري وكذلك تشكيلة نسائية ليبية من أعرق قبائل رعاياه.. ويطير بهما رامبو حاملا سيف ليبيا الأثري في غواصة هوائية إلى أمريكا وسط الزغاريد النحاسية والنفطية وفي أمريكا يأخذون السيف الليبي المغنوم يغرسونه كلمة مجد في نشيد بحريتهم الغرّاقة.. حكاية السيف المُهدى إلى الضابط الأمريكي عند احتلال درنة جاءت فيما بعد عصر أحمد باشا القرمانلي.. السيف دخل الرواية لوحده متجاوزاً أوهام التواريخ فلم أشأ أن أمنع سيفاً ليبياً من الدخول ربما نستعيده من أمريكا في مستقبلنا الظفروي المشرق ولم لا.. في الرواية كل شيء ممكن كما في الحياة.. خرجنا من سينما الهمبرة تاركين رامبو و بطولاته انحدرنا يسارا في اتجاه الوادي إلى ساحة حنتنا الخضراء ثم يممنا.. زرعنا كامل الساحة.. حتى البحر والميناء.. شاهدنا العشاق

الواقفين المتزاحِمين على باعة سبول العبيد المشوي (الذرة) وعلى عربات الجيلاطي أيضاً.. ويقولون: وين يتلاقى السبول والجيلاطي يكثرن الطواطي! (المغامرات العاطفية).. قلنا تركنا رامبو فى السينما وبطولاته الوهمية وجئنا نتأمل الشاطئ.. جمهرة طيور تحتل البحر بما فيه من سفن عسكرية وتجارية وفلايك صيد.. سفينة رصاصية تبتعد.. دخانها الأسود يصاعد وينحني صوبنا.. ظفر الدخان يحاول العودة إلى الوطن والطيور ترفرف بشدة.. تبعده.. ترفض عودته خالي الوفاض.. السفينة بدون رامبو تبتعد بأظافرنا الستراتيجية.. كذب رامبو في فيلم سينما الهمبرة عن فيلادلفيا ويوسف باشا وصدق في هذه السفينة الواقعية المغادرة بروحنا وأحلامنا.. الدخان المتألم يصاعد إلى سمائنا.. الدخان يحاول العودة والطيور لا تقبل دخانا دون حديد عرقنا.. والجرائد الطبالة الداخلية والخارجية ترقص على الكورنيش بجانب باعة سبول العبيد.. تتفرقع في طناجرهم لترتطم رءوس جمجماتها في السقف الصلد وتعود إلى داخل القراطيس جاهزة للالتهام.. رؤساء تحريرها المحترمين جدا متحزمون بالشملة كجواري شارعي الشطشاط وبالة.. يحمرون شفاه ثرثراتهم ويكحلون عيونهم ويغنون بغنج وداعاً يا أسلحة الدمار الشامل نحن شعب متحضر أظافرنا ناعمة يبقى عليها الزمالتو لامعاً.. سنستورد علب بودرة للأظافر وعطور تبعد رائحة الرمان النتنة لا نحب الأظافر المتوحشة نتركها لإسرائيل ولأمريكا والباقي لدول الصليب والأوثان.. نحن دعاة سلام وحرية فهمناها من طق لطق وقريناها من غير أقلام.. فهمناها بالعقل.. أعطيناهم البترول.. أعطيناهم أصواتنا.. أعطيناهم شرفنا.. لكن أمريكا مثل النار تطلب المزيد.. تطلب لُبّ الحياة من جذوره.. تطلب جمّار النخيل.. تطلب نهد حبيبتي.. تطلب البلل والحنين والجذر.. تطلب الأظافر التي أولها نبض حبنا وآخرها نبض وليد.. رحلوا بالغنيمة فككوها هناك.. الآن ليبيا لا أظافر لها سوى أظافر القلوب.. أظافر تاريخنا.. أظافر البازين الساخن الذي مازال يلتصق باللهاة.



خبز المدينة(*)

أحمد إبراهيم الفقيه

الوطن الوطن..

لكل إنسان مكان ينتمي اليه ودائرة من الأهل والمعارف والأصدقاء ولد وتربى وعاش بينهم، وهذا المكان وهذه الدائرة من البشر هما الوطن، المكان شكله والناس محتواه انه بالنسبة لك في هذه اللحظة وقبل يومين من احتمال رحيلك الى الحبشة هو نورية التي تعمل في حي الدعارة وتعيش على أمل الفوز برخصة رسمية تمكنها من ممارسة هذا العمل علناً بدل البقاء معرضة للمطاردة والابتزاز حين تعمل عاهرة دون ترخيص انها رغم حقارة المهنة، امرأة ليبية، لا أحد يمكن أن ينكر عليها هويتها، أو يلغي انتسابها وانتساب ابنتها وردة ورئيستها شريفة الى هذا الوطن ثم ثريا، التي تمثل لك حباً مشنوقاً وحلماً أجهضه عبث الأيام وتظل برغم الألم الذي عانيته من أجلها، أكثر النوافذ المطلة على رحاب الوطن نورا وهواءً وبهجة، أما والدها الحاج مهدس، صانع النعال الجميلة الذي يعبق بدفء الأبوة، كيف لا تعتبره أهلاً ووطناً وتذهب لتوديعه نيابة عن كل ذويك وأفراد أسرتك ممن تعذر عليك توديعهم، ولن تتأخر في توديع أولئك الذين عبروا في حياتك عبوراً سريعاً، منذ انتقالك الى طرابلس سواء في وكالة الشوشان أو كوشة عبد الله أو لدي عمي الشارف، بائع الشاي في الباب الجديد سأذهب لمصافحتهم جميعاً قبل السفر، لأنهم يمثلون شيئاً عزيزا في حياتك، وجزءاً من ذكرياتك في طرابلس دون أن تنسى عبد المولى الشحاذ، الذي كان دليلك في التعرف على المناطق الخفية المجهولة داخل هذه المدينة أو رفاقك في بيت حورية مثل حواء التي أذاقتك ألواناً من الحلوى الليبية لا تعرفها بيوت الريف، وأصنافاً من الطعام الشهي لم يسبق لك أو لأحد من أهلك وأسلافك، أن ذاق مثلها والصبي الزنجي مرجان، الذي مازال يتكلم العربية بلكنة أفريقية أعجمية والذي لا يرفض لك طلباً وأنت تسأله أن يفسح لك مكاناً أكثر قرباً من حورية، خاصة عندما تنازل عن شراء الصحف وقضاء بعض الحوائج لتقوم بها أنت كذريعة لأن ترى السنيورة كل يوم ومختار العساس، بحقده الناري على عمر المختار وحكاياته المعجونة، كخبز الأفران الشعبية، بجمر ورماد السنين ثم حورية، السنيورة الجميلة الفاتنة حورية، هذه القطعة من الدانتيلا الثمينة، التي

(*) فصل من الرواية الأولى في الإثنى عشرية الجديدة "خرائط الروح".

تشكل بكل ما يحيط بها من ترف وبذخ جزءاً من نسيج هذا الوطن، بالوانه المتعددة انها حتى وهي تعيش في بيت الحاكم الايطالي، وتنام في فراشه لا تستطيع إلا ان تكون أمراة ليبية، ويكفي دليلاً على ذلك احساسات الفرح التي تقفز من عينيها، وتنير ملامحها كلما سمعت حديثاً للمارشال بالبو يحمل وعدا بالخير لأهل بلادها فتاتي لتعيده في مجالسها كأنه الغناء ذهبت الى الباب الجديد، يسوقك نداء الرغبة، مختلطاً بنداء الواجب آملاً ألا تكون هذه الزيارة هي آخر لقاء بينك وبين المرأة التي استضافتك على موائد أنوثتها، ومنحتك لحظات من اللذة لم تذقها مع امراة سواها وصلت إلى شارع سيدي عمران، ثم الى زنقة البهلول التي تتفرع منه، حتى وقفت أمام الباب الأزرق ذي العروة النحاسية، فأمسكت بالعروة وطرقت الباب خرجت لك شريفة، تجر ثقل اللحوم الكثيرة التي تكسو عظام جسمها، تقود الى غرفة السقيفة، وتسألك متوسلة ان تقنع نورية بالبقاء في البيت، وأن تقلع عن أفكارها الرعناء بترك هذه المهنة لأنها لن تجدي عملاً يدر خيراً كثيراً مثل هذا العمل، خاصة وأن الرخصة الرسمية التي تأخرت مدة طويلة هي الآن في طريقها الى الصدور، بعد أن جاء طبيب حي الدعارة وقام بإجراء الفحص النهائي، على كل نساء البيت وهذا الإجراء هو آخر ورقة في ملف التأهيل للرخصة بعد أن تم استكمال كل الإجراءات الأخرى التي من بينها أن تكون المرأة التي تدخل رسمياً الى هذا المجال قد ضبطت اكثر من مرة في حالة تلبس بالفعل الفاحض مع أحد الرجال والحمد لله فإن جميع نساء البيت قد ضبطن بدل المرتين اللتين تشترطهما الحكومة، خمس وست مرات ونورية كما تقول السيدة شريفة هو نوارة االبيت التي تجتذب أغنى الزبائن دائماً، وإذا كان الإقبال عليها شديداً في أوقات التخفي والعمل السري فما بالك بعد أن يصبح العمل علنياً تحت الأضواء الحمراء وبمعرفة واشراف الحكومة، كنت تعرف أن نورية هي الدجاجة التي تبيض ذهباً لصاحبة البيت الا ان لهذه الثرثرة هدفاً آخر بجوار الضغط على نورية لكي تبقى هو أن تلهيك قليلاً حتى تنتهي نورية من الزبون الذي معها غير أن خبر وصولك تسرب الى نورية فطردت الزبون الذي خرج، محتجاً غاضباً أن يسترد ثمن المضاجعة الناقصة الذي دفعه سلفاً، وجاءت كالعاصفة تنتزعك من أمام سيدة البيت انتزاعاً، وتدفعك بقبوة نحو غرفتك وهي تصرخ احتجاجاً على غيابك الذي طال لأكثر من شهر، رغم الاتفاق الذي يقضي بأن تزورها مرة كل أسبوع. عرفت منها وأنتما داخل الغرفة أنها ذهبت تبحث عنك في معسكرات الطليان، ولأنها لم تكن تعرف عنك شيئاً سوى انك مجند اسمه عثمان، فقد كانوا يردونها وهم يسخرون منها، لأنهم لا يعرفون عن أي

عثمان تتكلم وأخيراً تذكرت صاحبك السائق ماريو فذهبت تبحث عنه في الورشة الحكومية، ولم تستطع العثور عليه الا مساء الأمس ومنه أخذت المعلومات عن المعسكر الذي تتبعه، ورقم العنبرالذي تقيم فيه وذهبت هناك للسؤال عنك فأبلغوها بأن موعد الزيارة هو يوم الغد. كنت تسمع باندهاش لما تقوله هذه المرأة المجنونة غير مصدق تأنها ذهبت وراءك الى كل هذه الأماكن ولا تعرف سبباً لهذه الشحنات الانفعالية الغاضبة التي تقذفك بها لمجرد أنك تأخرت ثلاثة أو أربعة أسابيع عن المجيء إلى هذا البيت من بيوت الدعارة السرية رأيتها تواصل تقريعها لك، فقاطعتها بغضب يماثل غضبها متسائلاً عما جرى حتى تفعل هذا كله بحثاً عنك؟

ومالذي تبتغيه من ملاحقتك والتشهير بك بين زملاء المعسكر؟

انطفأت الرغبة الجارفة التي ساقتك إلى بيتها ولم يبقى في ذهنك سوى حرقة السؤال عما تريده منك امراة ليس بينك وبينها سوى دقائق المتعة التي تبيعها لك مقابل سعر معلوم، فإذا أنقضت تلك الدقائق وأعطيتها تلك الدراهم أنتهى أي التزام لك نحوها، ولم تعد هناك أية ذريعة تبيح لها أن تطوف المدينة بحثاً عنك كلمتها لكل هذا الوضوح، لتبديد أية أوهام في رأسها لكن كلامك لم يفعل شيئاً إلا تأجيج مشاعرها، فأجهشت بالبكاء وهي ترتمي على صدرك. صبرت عليها قليلاً حتى هدأت ثم دفعتها عنك، وأجلستها على السرير تطلب منها تفسيراً لما حدث، سحبت من حقيبة يدها منديلاً صار تجفف به دموعها ثم عادت ترمي ذراعيها حول عنقك، وتلصق جسمكها بجسمك دون استجابة منك، قائلة بأنها لم تعد تطيق معاشرة أي رجل غيرك، وأنها على مدى اللحظات المتفرقة التي قضتها معك نما حبها لك حتى ملأ كل أركان القلب، وازدادات حباً لك بعد ما حدث من تعارف بينك وبين ابنتها وردة، التي أحبتك هي أيضاً وتعلقت بك، ولأنها لم تكن راضية بانتهاج هذا الطريق أو الحياة في هذا الحي، فقد أحست بحبها لك نوراً يسطع في قلبها، ويبشرها بحياة أكثر طهارة ونقاء وسمعت هاتفاً من السماء يدعوها لأن تنتقل وتعيش في كنف الرجل الذي أحبته، من أجل أن تكرس كل حياتها له ولابنتها، وللطفل الذي تتجبه منه"، تتوب لله توبة نصوحاً لا رجعة فيها وهذا هو ما أرادات أن تخبرك به، فانتظرت مجيئك أسبوعاً بعد اسبوع، ومع كل يوم يمر كانت تعاني مزيداً من الكدر والضيق لأنها كرهت الاقامة في هذا المكان، وتريد أن ترحل عنه بأقصى سرعة، صحبة الرجل الذي احبته، ولكن تحب أحداً سواه وهذا ما دفعها للبحث عنك بأية وسيلة، لأنها أعدت لكل شيء عدته فالمكان

موجود، والمال الذي تحتاجه حياتكما المشتركة موجود كان وقع هذا الكلام غريباً على أذنيك.

لأنه لم يحدث خلال اللقاءات التي تمت بينكما، وما دار فيها من أحاديث، أن أشرت من قريب أو بعيد إلى احتمال أن يكون بينك وبينها أي نوع من الارتباط، غير ذاك الذي يتم في حدود مهنتها كامرأة عامة، تبيع الأوقات الطيبة للزبائن فما الذي زرع في رأسها فكرة من هذا النوع، حتى تأتي تتحدث عن قرار اتخذته بينها وبين نفسها للارتباط بك، وتبلغه لك باسلوب لا يترك لك مجالاً للمناقشة، ولا ينتظر إلا إبداء الفرح والسعادة لأنها اصطفتك من بين كل رجال الدنيا لتكون الرجل الأول والأخير في حياتها والأب الثاني في حياة ابنتها.

لم تشأ أن تصدمها بالتعبير عن مشاعرك الحقيقة، التي تستنكر استنكاراً كاملاً مثل هذا الارتباط، وإفهامها أنك لا تأتي لممارسة الحب معها الا مرغماً تلبية لضرورة حسية جسمية صرفة تعلم علم اليقين أنها إثم وخطيئة، تصلي بعدها وتستغفر الله كثيراً راجياً منه أن يعفو عنك ويعجل بهدايتك. وأبلغتها بدلاً من ذلك أنك لم تكن لتمانع لو لم تكن محكوماً بأشد القواعد العسكرية تزمتاً وانغلاقاً وهي للأسف الشديد لا تترك في وقتك وقتاً لهذا الارتباط، أو تعطيك ترف العيش بعيداً عن المعسكر ونظامه الحديدي. وظناً منها أن ما تقوله مجرد أعذار لحرج الزواج من امرأة لها ماض كماضيها، أسرعت قائلة بأن ما تريده منك ليس بالضرورة زواجاً بعقد شرعي، لأنها تعرف ما يمكن أن يثيره الزواج من مشاكل عائلية لإنسان قادم من أعماق الريف الليبي، فهي لا يهمها الزواج، بقدر ما يهمها أن تكون معك دون غيرك من الناس، وأن يضمكما بيت قائم على الحب، قالت ذلك باعتبارها تقدم حلاً سحرياً، يعفيك من الاعتذار عن قبول عرضها، فلم يعد هناك مقابل هذا التنازل من جانبها، مجال لتقديم أية مبررات تمنع من تحقيق هذا التلاحم الجسدي والتواصل الروحي المادي والمعنوي بينك وبينها أنه بلا شك عرض سخي من امرأة عاشقة، يسعد بقبوله أي فتى يعيش ظروفاً كالتي تعيشها، ولكنك لن تستطيع إلا ان تكون قاسياً معها ومع نفسك، وترفض هذا العرض السمح الكريم لم تكن تريد أن تعتذر لها بسبب ذهابك المحتمل إلى حرب الحبشة في اليومين القادمين، لأنه لو نجحت المساعي وتحقق لك البقاء في طرابلس، فلن يحول حائل دون ظهورها من جديد للمطالبة بتحقيق وعد الاقتران بها إلا أنها أرغمتك على استخدام هذا العذر، لأن درجة الانفعال العالية التي عالجت بها الموضوع، تحتاج الى تقديم عذر قوي يتناسب مع قوة اللحظة الدرامية ويفلح في قفل هذا الموضوع نهائياً.

إذ لم يعد أمامك وأنت ترى امرأة تعبر عن عواطفها نحوك بهذا الفيض من الدموع إلا أن تستخدم حديث الحرب والموت والسفر المخيف الى المجاهل الأفريقية البعيدة كمبرر للفراق، وهو فراق ستحرص تمام الحرص على أن يبدأ منذ الآن، وفي التو واللحظة، لأن امرأة كهذه لابد أن تحسم معها الأمر حسماً قاطعاً ونهائياً، وإلا استمرت في ملاحقتك وتسميم حياتك، جازفت ورميت أمامها بخبر ذهابك القريب إلى الحبشة كسبب قاهر يمنعك من تحقيق حلم الاقتران بها، ويفرض عليها أن تنساك منذ هذه اللحظة، لأنه لا فائدة من انتظارك راجياً لها التوفيق في العثور على إنسان أفضل منك تحبه ويحبها، ويشاركها في بناء عش المستقبل. ظلت المسكينة تبكي وتردد كلمتيْ "غير معقول" دون أن تفهم انت ما تعنيه بهذه الجملة، فهل هي مجرد تعبير عن الإحساس بالصدمة، أم أنها فعلاً لا تصدق ما قلته لها ولاتراه معقولا؟ انكفأتْ بجمسها ورأسها علي المخدة تبكي ووجدتها أنت فرصة للانسحاب فغادرت البيت مسرعا متظاهرا انك لم تسمع النداءات التي صرخت بها وراءك تريدك أن تعود، كنت فعلاً تريد أن تهرب من هذا الجو المليء بالتوتر، الذي خلقته لك نورية، رغم أنك جئتها مشوقاً للقائها، دون أن تعلم بحالة الخبل التي ألمت بها ستقطع هذه العلاقة القائمة على الجنس التي تجمع بينك وبينها حتى لو بقيت في البلاد، ولن يكون الجنس مشكلة بالنسبة لك عندئذ، لأن هناك تدابير أخرى يمكنك أن تفكر فيها أنت الآن على مفترق طرق، فإما أنك ذاهب للحرب لتبدأ مرحلة جديدة في حياتك، وفصلاً آخر من فصول عمرك أو أنك ستحصل على الأشياء الذي ترجوها وعندها يمكن أن تفكر جدياً في الاستقرار والزواج وتأسيس بيت خاص بك كما يفعل بقية الناس، ممن وصلوا إلى سنك ولهم دخل ثابت مثلك، ولن تكون الفتاة التي تبني بها مشكلة، لأنه بعد أن ضاعت منك ثريا فكل النساء سواء.

كنت عازماً على الذهاب اليها في الحال، لتتنعم برؤية عينيها وتوديع والدها، ولكنك كنت متوتراً، مهموماً بما فعلته معك نورية متمنياً أن ينتهي جنونها عند هذا الحد، ففرت اختيار وقت آخر غير هذا الوقت، ربما غداً، أو بعد غد، من أجل أن يكون وقتاً رائقاً، يليق ببهاء وعذوبة امرأة مثل ثريا، ولعل الأفضل أن تذهب اليها، بعد أن تتأكد من مصيرك أولاً، فأما ان تذهب لتوديعها وتوديع أهلها، وداع مسافر للحرب أو تشركها معك في فرحة بقائك بطرابلس لم تشأ أن تعود مبكرا إلى المعسكر، لأنك تكره أن تجد نفسك جالساً داخله، في مواجهة حفنة من الأوغاد يقاطعونك ويرددون حولك الشائعات والأفضل ألا تعود إلا بعد أن يكونوا جميعاً قد غطوا في نوم مليء بالكوابيس. إذن ما هي الأحلام السعيدة

التي يمكن أن تزور إنساناً يسوقونه إلى ساحات الموت والدم والبارود؟ ستتجنب الاحتكاك بهم، والدخول في صراعات معهم مادام الفراق بات قريباً، ورفقة الإقامة في عنبر واحد تقترب من نهايتها، ستبحث عن أي مكان تقضي فيه هاتين الساعتين الباقيتين على موعد النوم، ولن يكون صعباً أن تقضيهما متسكعاً في الشوارع، لاحت لك وأنت تترك الأزقة الضيقة للمدينة القديمة أقواس سوق المشير وقبابه، فتذكرت المقهي الشرقي الذي يقع في قلب هذا السوق، والذي أحضرت إليه حورية مرة للمشاركة في حفل عشاء دون أن تجد فرصة لترى شكله من الداخل، وقد مررت به أكثر من مرة، ووقفت أمام بابه تتفرج على صور المطربين والموسيقيين الذين يقدمون البرنامج الفني، متهيباً فكرة الدخول، لأنه مكان للسائحين الأجانب والمستوطنين الإيطاليين الذين يريدون قضاء ليلة شرقية ولأصحابهم من أهل البلاد ممن يملكون المال والمناصب الكبيرة وأنت لست من هؤلاء ولا من أولئك.

لا يمكن أن تكتمل صورة سوق المشير الا بهذا المقهى، فهو السوق العتيق الذي أعادت السلطات الإيطالية بناءه على طراز شرقي صميم، وأعطته طابعاً معمارياً يمثل روح المدينة، وشخصيتها العربية الصحراوية، وتراثها الاسلامي وتتخصص دكاكينه في عرض وصناعة المشغولات المحلية من اكلمة وسجاجيد وتطريز على المناديل والمفارش ونقش على الصحاف والأطباق ورسوم وألوان شعبية تقليدية مرسومة على مشغولات من سعف النخيل وأعواد القصب علاوة على سروج الخيل وألجمتها وما يضاف إليها من زينة وزخارف وصناعة أنواع من الطنافيس والحشايا والوسائد، وأنوال متخصصة في المنسوجات الحريرية لملابس الرجال والنساء والوان من الحلى والتحف المصنوعة من الفضة والذهب والعاج وأنواع متعددة ومتنوعة من آلات الموسيقى الشعبية، بحيث يأتي السائح الى طرابلس فلا يجد فقط الجزء الإيطالي الحديث في جهة والأحياء الشعبية العربية القديمة بفقرها وبؤسها وخرائبها، وإنما يجد بناء عصرياً يمثل الشرق بألوانه الفاتنة ونكهته المميزة في المعمار والسلع التقليدية نظيفاً، مزوقاً، جاهزا لتلبية احتياجات السائح وإرضاء فضوله وبعكس الدكاكين الكثيرة الموجودة في شارع الملك فيتوريو إيمانويل وميدان الكاتدرائية، وساحة إيطاليا، التي تقدم خمورها صحبة الموسيقى الغربية، وتتجه الى جمهور إيطالي تخاطبه بمفرداته التي يفهمها، في فنونه وتراثه الشعبي، فقد تم الحرص على إنشاء هذا الملهى بأجواء شرقية لا يخالطها أي شيء غربي، ويقدم ألواناً من فنون الشرق في مجال الاستعراضات والموسيقى والرقص والغناء غير موجودة في أي مكان آخر

في طرابلس، وتشجيعاً لهذا الملهى حرصت الإدارة الاستعمارية على إقامة كثير من المآدب الرسمية فيه مما دفع الشركة التي تملكه، لوضع موظف تشريفات على الباب يرتدي البزة التقليدية لسلاح الفرسان وهو البرنس الأسود المقصب بخيوط الذهب والفضة صعدت الدرجات الرخامية القليلة التي تؤدي الى البهو الجميل لسوق المشير، المسقوف بقباب تتخللها دوائر من الزجاج الملون فإذا بك وسط ردهة تشبه ردهة قصر من ملوك الشرق مبلطة بزليج أبيض وأخضر، ومحاطة بإفريز من الرخام البني اللامع، بينما تزينت بعض جدران البهو بلوحات صغيرة من الفسيفساء، المأخوذة من المدن الأثرية، والجداريات التي تحمل التكوينات والزخارف التي يشتهر بها الفن الإسلامي المشرقي، وتنعكس الأضواء القادمة من مصابيح وثريات الكهرباء المتدلية من السقف والمبثوثة بكثرة في زوايا البهو على بياض واخضرار الزليج وألوان الفسيفساء والرخام وزخارف الجداريات لتمنح المكان جواً حالماً ينأى به عن العوالم الفقيرة العتيقة التي يعلوها الغبار وصدى السنين التي تحيط به ولتأكيد هذا الجو الأسطوري الباذخ، توسطت المكان نافورة كبيرة تحيط بها حلقة من المزهريات المثبتة في الأرض تطل منها أغصان نباتات مزهرة، تضيف جمالاً الى جمال الأقواس الراقصة من الماء التي تصنعها النافورة ويصدر عنها صوت كأنه يصدر عن انداياح الموج في خلجان البحر يكسر حدة صوت المطارق القادم من بعض المشاغل ودكاكين الصاغة والحرفيين التي تبقى مفتوحة خلال الفترة الأولى من الليل، أما تلك الدكاكين المقفلة فقد تركت أغلبها واجهات مضيئة تعرض فنونها وصناعتها التقليدية حتى بدا السوق وكأنه معرض مفتوح لهذا النوع من الفنون. اتجهت قبل أي مكان آخر الى إحدى النوافير الأربع الصغيرة الأربعة الموجودة في أركان السوق، التي تؤدي بجوار قيمتها الجمالية وظيفة عملية لزوار السوق، ممن يريدون إطفاء عطشهم من الماء العذب، القادم مباشرة من بئر بومليانة، حيث شربت حتى ارتويت، وشعرت كأن وجودك في هذا المحيط الجميل وإطفاء ظمئك من هذا الماء الصافي، قد أزالا الكدر الذي كان يملأ صدرك منذ قليل. ها هو مكان في مدينة طرابلس يمنحك إحساساً بفخر الانتماء اليه، ويشيع في نفسك الزهو بشخصية بلادك الليبية العربية الاسلامية المشرقية، كما هي مجسدة في الفنون التي تراها أمامك. إنه سؤال الوطن مرة أخرى، ومن زاوية مختلفة هذا الذي جئت تبحث عن وجهة المختفي خلف سحب الاحتلال وتتلمس رؤيته، غائماً سديمياً، لدى الناس الذين تعرفهم والأماكن التي تألفها، بما في ذلك حي البغاء، وامرأة من نسائه هي نورية. ها هو وجه الوطن هنا يشرق متألقاً، ويتخذ شكلاً

اكثر وضوحاً وجمالاً، ويتجسد أمامك عبقاً ولوناً وصوتاً ولعل حرقة الفراق القادم وفجيعته، هي التي ساقتك- دون أن تدري- إلى هذا المكان، لتملأ رئتيك من عبير الأسلاف، الذين ابتدعوا هذه الوسائل والأدوات، وهذه الطرائق والأساليب لمعيشتهم.

إناس تشعر من خلال اختراعهم لفنون الزخارف والأرابيسك إنهم كانوا يملكون فائضاً من الوقت يكرسونه لمثل هذه الفنون التي لا تجلب نفعاً عاجلاً، ولا تلبي احتياجاً معيشياً ولاتسد ضرورة من ضرورات حياتهم اليومية، وتحتاج بجوار الوقت والموهبة والحس الجمالي للصبر وسعة البال والمزاج الرائق وكان هناك بالتأكيد، من الغلال التي تطرحها الأرض ما يفيض عن حاجة الجميع، فينصرفون للاهتمام بأشياء غير تحصيل الرزق وتدبير الحاجات المعيشية قبل أن تأتي أوقات أخرى، يتكاثر فيها البشر ويزحمون وجه الأرض، ويمنحون الأولوية لما تفرضه دواعي المعيشة والصراع من أجل البقاء، على حساب الحس الجمالي وتلبية احتياجاته أطلت الوقوف أمام الحوانيت والجداريات تتأمل أوجه الجمال فيها، وتستمتع بعبق هذه المأثورات الشعبية، متوقعاً منها أن تشحذ نفسك بما تحتاجه من عزيمة، تواجه بها الحدث الجلل الذي يتهدد حياتك، وقد استقر قرارك على أن الدخول إلى هذا الملهى، الذي اعتبرته دائماً أعلى من مستواك إلا أنك عندما سألت على بطاقة الدول وجدتها لا تزيد عن خمس فرنكات فدفعتها ودخلت، لم يكن حانة ولم يكن مسرحاً، لم يكن مطعماً ولم يكن مقهى كما يحمل اسمه المراوغ المتلبس، بل كان خليطاً منها جميعاً مع قيمة مضافة، لأنك لم ترها في أي من تلك الأماكن، لا تستطيع تحديدها تحديداً دقيقاً، لأنها تشمل جو المكان وشكله ومحتواه لم يكن جيد الإضاءة، ولم يكن معتماً، وإنما توزيع عادل للإضاءة والعتمة، بحيث تربع الضوء في منتصف الصالة وتراجعت العتمة للزوايا والأركان الكثيرة ذات المستويات المتعددة ارتفاعاً وهبوطاً، لأن من زبائن المحل من ينشد هذه العتمة، كي تعطيه شيئاً من الخصوصية أثناء جلوسه في صحبة إحدى مضيفات الملهى.

لم يكن واسعاً ولا ضيقاً، لأن اتساعه حاصرته الزوايا والفواصل والحواجز، التي تمنح إحساساً خادعاً لكل واحد من هؤلاء الزبائن المصاحبين لفنانات المحل، انه قد استفرد وانعزل بالمرأة التي يريدها، رغم الجو الحافل بالضجيج والعامر بالساهرين، وفي ذات الوقت تعطي هذه الزوايا امتددات للمكان وإحساساً بالاتساع وهو ما لم يكن مزدحماً ولا فارغاً، فرغم أن الموائد مشغولة، إلا أن ذلك لا يحول دون ظهور طاولة شاغرة حال دخول زبائن جدد. كانت جدران

الملهى مغلفة بالخشب الأرابيسك بزخارفه التقليدية الكثيرة، تأكيداً للطابع الشرقي للمحل وكانت أغلب الكراسي في شكل دكك خشبية، ترتفع أشباراً عن الأرض، تغطيها الطنافس والحشايا وكانت الطاولات هي الأخرى توازيها ارتفاعاً فبدت قفريبة من شكل الطبليات التي تستخدمها الأوساط الشعبية للطعام وتحت دائرة الضوء في المكان المخصص للعروض الفنية ظهر العازفون السبعة الذين يشكلون التخت الشرقي ويرتدون الزي العربي الليبي، القميص والسروال المزخرف والطاقية الحمراء التي يتدلي منها البسكل الجميل بخيوطه السوداء وامراة، على جانب من البدانة، تقف أمام التخت، تغني وقد ارتدت فستاناً يسفر عن كتفيها وجزء من صدرها والعرق يسير منحدراً من نهديها، فتمسحه بمنديل تحتفظ به طوال الوقت في يدها، رغم المراوح الكبيرة التي تئز في سقف الملهى، ومروحة السعف الصغيرة الملونة التي تنش بها على وجهها:

"فتنا النخل والديس وتعدينا حقنا الندم ياريتنا ولينا"

كانت تغني وأعضاء التخت يرددون معها مطلع الأغنية وكان العرق الذي فشلت مراوح الحديد ومروحة السعف في إزالته، يؤدي وظيفة جمالية، لأنه يعطي صدرها لمعاناً ودسامة ويجعله أكثر فتنة واغراء، عرفت- عندما سألت أحد الجرسونات- أنها مطربة الأعراس الذائعة الصيت مسعودة الراحلي، أشهر المطربات الليبيات القادمات من حارة اليهود:

صب العسل يا بيرو بو مليانة

طفلة صغيرة قاعدة بحدانا

أغنيات من البيئة المحلية مغموسة في شجن الأيام الخوالي، أخذت مقعداً محاذياً للبار، وليس بعيداً عن التخت وجلست ترتشف كأساً من الكازوزة الباردة وتستمع للغناء وترقب هذا الخليط من الأجناس، إيطاليين وليبيين ويهوداً ومالطيين، وعدداً قليلاً من السياح الذين يضعون على رءوسهم الطواقي المزركشة والطرابيش الحمراء التي يبيعها كشك أمام الملهى، يصنعون ضجيجاص دولياً لتعدد الألسنة التي يتكلمون بها، ويرددون أحياناً مقاطع الغناء مع المطربة، بشكل ممسوخ، لأنهم لا يفهمون من كلماتها شيئاً، ومع ذلك فهم مستمتعون بما يسمعون، ويخلقون جواً فرائحياً احتفالياً يؤكد معنى اللهو واللعب الذي من أجله كان هذا الملهى اكتشفت وجود عازف من بين أعضاء التخت تعرفه وتعاملت معه أثناء خدمتك في دكان الحاج المهدي، حيث كان يبيع الخيوط الملونة التي تصلح لتطريز الأحذية، في حانوت تاجر إيطالي، فأفرحك هذا الاكتشاف، لأنه جعلك تشعر بأنك أكثر ضآلة من هذا المكان، واعتصرت ذاكرتك

تبحث عن اسمه حتى وجدته: نعمان، نعم، نعم، فأنت الآن، بوجود صديقك الذي يعزف العود لم تعد غريباً في هذا المجتمع الغريب داخل الملهي الذي لا يشبه من قريب أو بعيد صورة المجتمع الكبير في مدينة طرابلس، فهي مدينة لا تبيح مثل هذا الاندماج بين الناس الذي تراه متحققاً في المقهى الشرقي طرابلس مدينة مقسومة نصفين، وكل نصف مقسوم هو الآخر نصفين، ولعل الأنصاف الأخرى مقسومة هي الأخرى في متتالية تبدأ ولا تنتهي، نصف المجتمع الذي لا اجتماع فيه، نساء محبوسات بين جدران البيوت، ورجال محرومين من الحياة الطبيعية محبوسين هم أيضاً داخل جدران الكبت والحرمان، هناك قبل هذا نصف متهالك، قديم، فقير، يختفي داخل الأزقة والزواريب الضيقة الموحلة، هو النصف الليبي الذي يعيش في المدينة القديمة، مع ضيوفه من بعض الجاليات الأجنبية العتقية، من يهود ومالطيين ويونانيين وأرمن وشركس، يفصل بينهم أكثر من فاصل، ونصف آخر حديث يملك الواجهات المضيئة، والشوارع الكبيرة الواسعة والملابس العصرية، هو النصف الإيطالي ويضم هو الآخر أقليات أجنبية تلونت بألوانه وانتمت إلى سياساته، واختارت أن تكون جزءاً من مؤسساته وإدارته وداخل القسم الليبي يلتقى الناس عند خط الفقر بينه من هو أقل فقراً، وبينهم من هو أكثر فقراً وعند خط اليسر والثراء يلتقى الإيطاليون بينهم من هو فوق هذا الخط، جالساً فوق جبال السلطة والمال، وبينهم من يقعى في دور الخادم تحت أقدام أسياده وينعم معهم بالعيش الرغد والحياة الهانئة وبين كل هذه الفئات، هناك أنواع من الحواجز النفسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافة وأحياناً الدينية، التي تتولد عنها الكراهية والتعصب والحقد الاجتماعي أو الحقد التاريخي كما يسمى بعض الليبيين موقفهم من المحتلين الطليان، إلا هنا في هذا المكان الذي يمثل جزيرة معزولة عن محيطها، مشغولة بضجيجها الخاص الذي يفصلها عن ضجيج العالم الخارجي وقوانينه وتقسيماته، حيث اندمجت كل الطبقات والطوائف والأجناس والأديان في عجينة واحدة لا تنتمي إلا لأجواء الحظ والطرب والمزاج. حان وقت استراحة التخت فرأيتَ أن ترسل تحية لنعمان، ملوحاً له بيدك، وما أن رآك حتى انتقل من مكانه وجاء مسرعاً للترحيب بك وكأسه ما زال في يده، يسألك بلهفة عن أحوالك لأنه لا يعرف عنك شيئاً، سوى أن الجنود الإيطاليين أخذوك عنوة من دكان النعال، والحقوك بالتجنيد، وإنه هو نفسه لم يسلم من المداهمة، إلا أن عمله الليلي بالمقهى الشرقي أنقذه من هذ المصير، إذ حصل له المهلى على تأجيل يتجدد كل بضعة أشهر، ولم تر موجباً لاخباره بتفاصيل ما حدث لك، بعد تلك المداهمة، واكتفيت بأن قلت له أنك تلقيت تدريباً

على قيادة السيارات، وأنت الآن مكلف بالعمل سائقاً لإحدى السيارات العسكرية، وهو ما أتاح لك حرية الخروج والدخول إلى المعسكر دون تقيد بالمواعيد وأخبرته بأنه لو عرفت بأمر الإعفاء الذين يعطونه للموسيقيين لسعيت منذ زمن، لإتقان مهنة العزف ولو على الرق أو الطلبة ولكن للأسف، فات الأوان ووقع الفأس في الرأس أشار للنادل أن يحضر لك كأس نبيذ من نفس النوع الذي يشربه، فاعتذرت لأنك لا تشرب الخمر، إلا أن النادل كان قد أسرع باحضار الطلب، دون أن يتمكن من سماع اعتذارك أردت أن تتأسف فمنعك عازف العود من ذلك.

- لا تتأسف لمجيء هذا الخير، سأشربه أنا مادامت تدري أن تحرم نفسك منه، وسأشرب كأساً ثالثاً ورابعاً فالنشوة شئ عزيز المنال لا يتحقق إلا بالإصرار والمثابرة.

ثم أردف بعد أن فرغ من تجرع أول كأس:

- هذه أمور ستعرفها قريباً بإذن الله لأن الدخول إلى هذا المكان ليس إلا محطة أولى على طريق طويل حافل بالمحطات.
- وما هي المحطة الثانية؟
- في حالتك أنت ستكون الاستسلام لغواية الكأس، وهي محطة أتوقع أن تصلها قريباً إن شاء الله.
- ثم ماذا؟
- هناك مراتب كثيرة في السمو والعلا لا يبلغ مرابتها العليا إلا من صفت روحه وصار ذهنه شفافاً مثل هذا الكأس.
- وفي أي مرتبة أنت؟
- مازلت في مرتبة قريبة من الأرض، أحب أن أسميها مرتبة الموسيقى أما المراتب العليا فخذ هذا المثال:

وأشار بيده إلى ركن من أركان الملهى، فأدرت رأسك إلى حيث أشار، ورأيت مقصورة لطاولة يجلس عليها رجل عربي يرتدي الطربوش، بصحبة امرأة شقراء، أمامها أكواب الشراب وأطباق الميزة التي ترافق شرب الكحول تضيء وجه الرجل شمعة انتصبت فوق الطاولة وانعكس نورها على ملامحه، فبدا مرهفاً، رقيق الملامح على مشارف الستين من عمره، واختفت ملامح المرأة خلف كراديس شعرها الكستنائي الغزير، التي تهدلت فوق كتفيها وأحاطت بنصف جسمها الأعلى وتناثرت أجزاء من هذا الشعر أمام وجهها حتى لا يكاد يبين واصل نعمان حديثه:

- إنه ينتمي لإحدى أغنى عائلات طرابلس ورث أملاكاً كثيرة وتفرغ للكأس والنساء منذ أن كان صبياً، وترك كل شيء آخر في الحياة، لا عمل في النهار، لأنه يسهر طوال الليل، وينام فلا يصحو إلا مع وقت السهرة، ولا زوجة، ولا ولد، ولا مشاكل، ولا هموم، لأنه إذا احتاج لمزيد من المال، باع قطعة أرض من أملاكه وواصل حياة الترف التي يعيشها. تراه هنا كل ليلة، أول من يأتي وآخر من يغادر المكان.
- حق لرجل مثله أن يترحم كل دقيقة تعلى أسلافه الموتى.
- وحق لنا أن نحيي عمق وقوة إدراكه للعبة الوجود، لأن هناك من ورث مالاً أشقاه وأتعبه. انظر إلى تلك الشمعة التي أمامه ستجد ملاصقاً لها كومة من الليرات الذهبية يوزاي ارتفاعها ارتفاع الشمعة، أتدري لماذا؟
- أفدني أرجوك.
- لأن الوقت صحبة هذه المرأة يقاس باستهلاك الشمعة وثمن الجلسة التي تدوم إلى حين احتراق الشمعة هو كومة الليرات التي توازيها ارتفاعاً، وينقص الثمن أو يزيد حسب المقدار الذي يستهلك من هذه الشموع.

كان الثمن بكل المقاييس باهظاً باهظاً خاصة إذا احتاج الرجل إلى استهلاك شمعة ثانية في نفس الليلة وأحياناً ثالثة يضئ بها بيته عقب انتهاء جلسة الملهى وانتقاله مع المرأة إلى البيت، كما أخبرك نعمان.

وهو يعتبر أن هذا الرجل الذي تحولت حياته إلى صلاة خالصة لرب المتعة واللهو والعبث، قد بلغ شأواً عالياً في هذه المدارج التي يتمنى هو نفسه الوصول إليها ذات يوم وكان السؤال الذي لا سؤال يخطر على البال غيره هو:

- من هي هذه المرأة، التي يستحق الجلوس معها، كل هذا المال؟
- هذه هي أستير نجمة طرابلس في عالم الحب والجمال "وعروس العروس" كما يسميها محرر النشرة الإعلانية لمعرض طرابلس التجاري، فطرابلس كما يقول: هي عروس البحر الأبيض المتوسط واستير هي عروس طرابلس. لم تشرق في سماء المدينة إلا منذ عام مضى عندما نجحت لتكون إحدى فتيات الإعلان في المعرض التجاري وكان أول من تلقفها مولانا أمير البلاد نفسه.

سألته هامساً:

- هل تعني المارشال بالبو؟

- وهل هناك أمير للبلاد غيره؟ إنها آخر عشيقاته، أطلق عليها الملكة أستير، حتى صار هذا الاسم ملتصقاً بها أينما ذهبت، بل هي نفسها لا ترد على أحد لا يخاطبها بلقب الملكة.
- تقصد أن تقول إنه وبطريقته التهريجية.. قال مقاطعاً:
- طبعاً أقصد أن أقول كل ما في بالك، وما لا تستطيع أن تقوله إلا في الخفاء، وما تتمنى أن تقوله ولا تستطيع.
- إذن فله عشيقات كثيرات.
- لعله يريد تقليد أمراء العرب القدامى الذين يحتفظون بعدد من الجواري يوازي أيام العام، لأن له في كل مكان يتردد عليه واحدة مثل جزيرة فروة، ومرزق، وغدامس، ويفرن وغريان وبنغازي، ودرنه أما طرابلس وباعتبارها عاصمة ملكة، فله أكثر من عشيقة من مختلف الأجناس لكي يكون عادلاً في معاملة رعاياه فهناك حورية الليبية واستير اليهودية وثالثة مطالية ورابعة يونانينة أو أرمنية لست أدري.
- وعدت لمراقبة الرجل الذي يشتري الدقائق بالليرات الذهبية ويقيسها بذوب الشمعة المحترقة، والمرأة ذات الشعر الكستنائي الكثيف علك ترى مبلغ جمالها، فلم تفز برؤية شيء من ملامحها الملكية.
- هل أنت واثق أنها عشيقة الحاكم نفسه؟
- وهل تظن أن صاحبنا الليبي هذا يدفع كل هذا المال لولا إحساسه بأنه ينافس أكبر شخصَ في البلاد ويضع رأسه برأسه؟ بل أن عمله هذا لا يخلو من دافع وطني لأنه استطاع بما له من أموال أن يشارك الحاكم الإيطالي في حريمه.
- رجل من ظهر رجل، ولكن كيف يمكن لعظيم أن يترك عشيقته ترافق رجالاً آخرين؟
- من هذه الناحية أطمئن فالمارشال أكثر تسامحاً من أمراء الدولة العربية، ولا يلقى بالاً لمثل هذا السلوك عشيقاته إطلاقاً، فهو لا يضيره أن تذهب هذه العشيقة التي لا يراها إلا مرات قليلة في العام، للقاء رجل له من الثراء ما يكفيه عناء الصرف عليها.

في حلقك أسئلة كثيرة، كنت ستستأنس برأي صاحبك حولها إلا أن نداء الواجب أخذه منك، فقد حانت حصة جديدة للطرب لابد أن يسهم في تنشيطها بعزفه على العود، ومطرب صغير السن اسمه محمد سليم.

هلت ليالي الفرح
آه اللي إحنا فيها

ولكي يكون الفرح الذي يتغنى به المطرب فرحاً حقيقياً بالكلام والفعل أيضاً، فقد خرجت راقة لها شكل فراشة ترتدي رداء ملوناً من قماش شفاف، يكشف من مناطق الفتنة فى الجسم أكثر مما يستر، ويصنع لها أجنحة ترفرف بها وتطير بين الطاولات تجامل الزبائن وتتلقى منهم النقوط فى شكل أوراق مالية يرشقونها فى صدرها.

خرجت من المقهى الشرقي دائخاً مما رأيت وقبل أن تخرج ألقيت نظرة على الملكة استير، فلم تفز بغير صورة جانبية منحتك انطباعاً بأنها تعتمد في إظهار جمالها على التبرج والتزويق والمبالغة فى المكياج بعكس حورية التى تشع جمالها طبيعة آسر إذن فحورية ليست إلا واحدة من هؤلاء العشيقات الكثيرات اللاتي يحتفظ بهن السيد بالبو جاهزات كالأطعمة المعلبة لتلبية شهواته وصبواته، ويعاملهن باعتبارهن نساء وضيعات يسمح لهن بمعاشرة رجال آخرين، شرط أن يكون الدفع بالليرات الذهبية. لم يكن ممكنا أن تتصور حورية فى هذا الدور المهين فلقد اعتبرتها دائماً شيئاً خاصاً، مضموناً، وكريماً، اختار الرجل صحبتها دون كل نساء الدنيا لأن بها شيئاً يميزها عنهن جميعاً ولكن الأمر يختلف الآن، إنها بالتأكيد تعرف بأمر هؤلاء العشيقات لأن موضوعاً كهذا، يهمها أكثر من أي إنسان آخر في الدنيا ولأن بالبو نفسه، يتباهي بعلاقته النسائية ولا يحاول إخفاءها وما كان ليطلق لقب الملكة استير على عشيقته اليهودية إذا لم يكن من باب المباهاة والتشبه بأمير كان يحتل قلعة طرابلس قبله وله محظية بذات الاسم أسموها الملكة لنفوذها وسيطرتها على مقدرات الحكم أحسست كأن تلك الهالة من الاحترام والمهابة التى رأيت فيها حورية، قد صارت تتلاشى وتتبخر فهي إذن ليس إلا امرأة تستسلم في خنوع لحياتها الذليلة، وتضع على وجهها قناع السعادة كنوع من خداع الذات، رغم أنها بائسة مسكينة.

يكفي أنك شخصياً لم تر هذا الرجل يزورها إلا مرة يتيمة قبل شهر من التاقفك بالعمل معها، مما يؤكد كلام نعمان عن عشيقاته الكثيرات اللاتي لا يستطيع أن يتلقى بالوحدة منهن إلا مرات قليلة كل عام، ولكن ماذا عن حقيقة أنه يترك لعشيقاته حرية ان يصاحبن رجالاً آخرين، هل هذا ينطبق على عشياقته بمن فيهن حورية، أم أنه أمر خاص بالملكة استير فقط التي رأى، عندما أرهقته بطلب المال، أن يضع في طريقها رجلاً غنياً وغبياً، يصرف عليها أمواله بهذا السفه، إنها رخصة لا يمكن إلا لرجل مستهتر بكل شيء، متحلل من كل القيم، مثل بالبو أن يعطيها لنسائه، فهل استفادت حورية من هذه الرخصة؟

إنك لم تر شيئاً كهذا خلال مدة وجودك سائقاً معها، ولكن هذا لا يصلح دليلاً لأي شيء، فأنت تعرف أشياء وتغيب عنك أشياء كان شيئاً مثيراً وغريباً، أن تظهر أمامك حورية ذكل الصباح مرتدية فوطة حمام، يتقاطر الماء من شعر رأسها، ويشع عرى كتفيها وذراعيها وساقيها بكل معاني الفتنة والغواية فهل كان لذلك المشهد صلة بالرخصة التي يمنحها بالبو لنسائه؟

أم أنه أمر عفوي حدث دون قصد أو تعمد، وإذا كانت استير اليهودية قد استخدمت رخصتها في جلب أكبر كمية من الذهب فما الذي تستفيده حورية من رجل مثلك؟

أو ماذا يمكن أن تقول لبالبو إذا عرف أنها تستخدم رخصته مع مجند جاء يعمل سائقاً مؤقتاً لها؟

كنت مندهشاً وأنت تضبط نفسك مشغولاً بهذا الموضوع وأنت الذي تهدد حياتك ومستقبلك محنة السفر إلى حرب الحبشة بعد لمحة عين، تملأ قلبك مشاعر الحنق والضيق من أجل علاقات وسلوكيات لا تسبب حرجاً ولا كدراً لأصحابها أنفسهم الذين ينتظمون جميعاً كالليرات الذهنبية في عقد واحد يشع ويتألق بمعاني الحب والمال والجمال والسلطة بدءاً من بالبو إلى عشيقاته وعشاق عشيقاته فما الذي يهمك في موضوع لا يتصل بك من بعيد أو قريب ولا يؤثر بأي شكل من الأشكال على مجريات حياتك المرشحة لأن تنتهي علاقتها قريباً بهذه المدينة وقد تلتقى بنهاية مشوارها في الأدغال الأفريقية ربما يكون الهدف من هذا الانشغال المرضي بهموم موهومة لبشر آخرين، هو الهروب من هموم حقيقية أكثر قرباً وإلحاحاً وأشد ثقلاً على العقل والقلب تتصل بالمصير الذي ينتظرك أنها هموم تحاول أن تهرب منها، وتظن أنك نجحت في ذلك، إلا أن الأمر مرهون بشيء واحد، هو عودتك إلى العنبر لأنك ما أن تضع رأسك على الوسادة حتى تأتي هذه الهموم وتنشب مخالبها كالطيور الجارحة في جوفك وتملأ ليلك سهداً وقلقاً.

نمت نوماً متقطعاً، وبمجرد أن طلع الصباح، انطلقت مسرعاً إلى بيت حورية، آملاً أن تسمع جديداً في موضوع أعفائك من الذهاب إلى الحرب، حتى لو كان هذا الجديد هو وصول استقالة عياد الفزاني، التي ستضع بين يدي حورية سبباً قوياً للمطالبة بابقائك في خدماتها، أما الحزب الفاشي فقد جاء ذهابك إليه متأخراً بحيث لم يعد يجدي كثيراً أن تأتي الموافقة أو لا تأتي.

فالسفن التي ستقل الجنود إلى الحبشة راسية الآن في الميناء لتأخذ عبوءتها بعد غد، ولم يبق من الوقت ما يتيح لك الاستمتاع بالمزايا، أو حتى ارتداء القميص الأسود، والذهاب متنقلاً بين المكاتب والمسئولين في أروقة الحزب، بحثاً

عمن يتوسط لك بالبقاء في طرابلس ما أن وصلت إلى جاراج العمارة، ودخلت حيث تركت السيارة حتى فوجئت بمكانها خالياً، صرخت في فزع تنادي العساس الذي كان يشرب شاي الصباح داخل غرفته، وتسأله وأنت تركض نحوه، عما حديث للسيارة، ودون أن يظهر عليه أي قلق مد لك يده بكوب الشاي، قائلاً لك بالا تنزعج لأن السيارة في الحفظ والصون وأن كل ما حدث هو أن سائقها الأصليى عياد الفزاني جاء مبكراً ليتسلم مفاتيحها، ووجد أنها بحاجة إلى تغيير الزيوت وتعبئة الوقود فأخذها للورشة الحكومية للقيام بذلك، وقفت ذاهلاً تستاءل عما جاء بهذا الرجل في مثل هذا التوقيت ليفسد كل شيء أين ترى موقع الخطأ في الخطة التي رسمتها بهدف إزاجة من طريقك؟

هل هي غلطة عبد المولى الشحاذ وسوء نقله للرسالة؟

أم هو خطأ الرجل الذي حمل إليه الرسالة؟ أم أن عياد الفزاني تلقى الرسالة، ولم يفزعه حديث الحرب، ورأي فيها ما يراه مختار العساس من فرصة للثراء السريع، فجاء متحمساً للانضمام إلى صفوف المحاربين، ويكون السحر قد انقلب على الساحر وما ظننته سبباً لإبعاده، يصبح هو السبب للتعجيل بحضوره عموماً فإن كل هذه التخمينات والتكهنات لا تفيد الآن شيئاً ولن تجعل الرجل ينتني عائداً إلى براري مرزق لقد وقع المحظور، وعاد السائق الأصلي لاستلام عمله والجلوس أمام مقود سيارته، وانتهى الدور المؤقت الصغير الذي بنيت عليه أمالاً كباراً.

انتهى كما تنتهي دقيقة الحلم التي تأخذ صاحبها إلى عوامل الوهم والخيال، قبل أن تعيده لحظة اليقظة إلى عالم الواقع وأرضه الخالية من الأوهام كنت ما تزال واقفاً وسط الجاراج، متحسراً، متأسفاً لما آلت إليه تدابيرك، لا تدري ماذا ستكون الخطوة القادمة، عندما جاء عياد الفزاني يقود السيارة مسرعاً، ويدخل بها سقيفة الجاراج مندفعاً كالقذيفة، حتى كاد يأخذ في طريقه تحت عجلاتها لولا أن قفزت متفادياً السقوط تحتها. بدا مسلكه غريباً وهو يقود السيارة بهذا التهور الذي لا يتفق مع طبيعته الهادئة ولا سنوات عمره التي تطاول الخمسين، وبعد أن أوقفها وفتح الباب بسعرة، هابطاً على طريقة جنود المهمات السريعة ايقنت أن الرجل يهدف إلى استعراض مهاراته ليثبت لك أنه أكثر منك جدارة بهذا العمل، وهو أمر لا يستحق اثباتاً لأنك تعرف أفضل من غيرك أنه أكثر مهارة وخبرة من سائق مستحدث مثلك، ولذلك تقدمت منه مرحباً، تهنئة بسلامة العودة إلى عمله، فإذا به يهمل ترحيبك وسلامك ويترك يدك ممدودة مبسوطة ويرفع صوته في وجهك صائحاً بأقذع عبارات السباب ثم لا يكتفي بذلك بل يستغل حالة

الذهول والمفاجأة التي اصابتك فيدفعك في صدرك حتى تسقط أرضاً ويرتمي فوقك يكيل لك اللكمات والضربات، وقبل أن تتمكن من الرد عليه، أتى مختار العساس ليرفع الرجل ويبعده عنك ثم يعينك على الوقوف، وتنقية بذلتك من الأوحال التي علقت بها وأنت لا تزال ذاهلاً، لا تعرف السبب الذي أحال هذا الفزاني الطيب إلى كتلة من العنف والشراسة والغل، ورداً على مختار العساس الذي كان يسأل الرجل والشراسة والغل، ورداً على مختار العساس الذي كان يسأل الرجل عن سبب هذا الهجوم، تحدث الفزاني وهو مازال هائجاً ثائراً، عن كيف أرسلت إليه رسالة كاذبة تحذره فيها من المجيء إلى طرابلس، وتدفعه للاستقالة من العمل لأن هناك قراراً عسكرياً أصدره الحاكم العام، يقضي بذهاب كل السائقين العاملين مع الحكومة إلى الحبشة للمشاركة في الحرب وصدق هو هذه الرسالة، وحرر استقالة أعطاها لأحد القادمين إلى طرابلس، وتصادف أن جاء المارشال بالبو بالطائرة إلى مرزق في نفس اليوم، واحتشد أهل البلاد لاستقباله وتقديم واجب الضيافة له، وكان هو ممن شاركوا في حمل أطباق التمور وأباريق اللبن التي يستقبل ها أهل البلدة ضيوفهم ولأن المارشال يعرفه سائقاً في بيت حورية فسأله عندما رآه عما يفعل في مرزق، فأخبره بأنها بلدته التي جاء لقضاء إجازته بها، إلا ان الاجازة تحولت لطلب إعفاء من العمل، لأنه لا يستطيع وهو في هذه المرحلة المتقدمة من العمر أن يذهب للحرب في بر الأحباش، وضحك بالبو مستائلاً عمن يكون صاحب هذه الدعابة الماكرة، لأنه لا وجود لأي قرار يقضي بسفر السائقين الحكوميين إلى الحرب، عندها فقط أدرك الفزاني أنه ضحية خدعة دنيئة للاستيلاء على وظفته، فعاد مسرعاً قبل انتهاء، وقبل وصول الاستقالة إلى مكاتب الحكومة واتخاذ إجراء فيها يصعب نقضه، ليستعيد وظيفته التي كاد يفقدها بسبب الكذب والخديعة. وعاودته حالة الهياج والجنون فأخذ مفتاحاً كبيراً يستخدم في فك دواليب السيارة، وجاء مستأنفاً الهجوم عليك، إلا أن مختار العساس حال بينه وبين الوصول إليك، يسأله أن يلعن الشيطان ويسألك أنت أن تبتعد عن طريقه وتغادر المكان لبضع لحظات حتى تنتهي حالة الغضب التي تنتابه لم تكن تجد في نفسك أدنى قوة للرد عليه أو أدنى رغبة في دخول معركة معه، ربما أنك تدرك حقيقة الخدعة التي دبرتها له وأنه صادق في كل ما قاله، عدا شيئاً واحداً، لم يفهمه حق فهمه عندما ظنك تريد الاستيلاء على وظيفته، بينما كان هدفك النجاة من الحرب بأية وسيلة، وشيئاً ثانياً لم تفهمه أنت وهو كيف عرف أنك. أنت من أرسل إليه الرسالة إلا إذا كان مجرد تكهن لأنك المستفيد من هذه الخدعة او لأن عبد المولى لم يحرص كثيراً على

إخفاء صاحب الرسالة بينما تذكر أنك حذرته من أن يذكر اسمك مقروناً بهذه الرسالة المهم ان عياد الفزاني عرف بما حدث، وأنه هنا يباشر االعمل الذي كنت تقوم به نيابة عنه، وأن جهودك كلها وصلت الى طريق مسدود، ما كان منها متفقاً مع الأصول وما كان مخالفاً لها وأضحى الذهاب الى الحرب مصيراً محتوماً لا سبيل إلى رده ولا مجال للهروب منه، فيا شماتة الشاوي عنتر فيك.. تركت الموقف المتفجر داخل الجاراج وخرجت الى الشارع بضجيجه وحركته ونوره وهوائه؟ والفضاءات المفتوحة التي تجاوره، والسماء الزرقاء التي تعلوه، باحثاً عن سبيل لإخراج أبخرة الضيق التي تملأ صدرك. إنهم في المعسكر يجمعون المجندين، ويزودونهم بالمعلومات التي تهمهم عن رحلة الحبشة، بدءاً بنظام الحياة في السفينة التي سيقضون بها أسبوعين قبل الوصول الى هناك وعن الطرق التي سيسلكونها بحراً وبراً فيما بعد، وظروف البيئة والمناخ التي سيعيشون تحتها، مع تعليمهم قدراً بسيطاً من المفردات والجمل الدارجة بين الناس باللغة الأمهرية، تفيدهم عند وصولهم. ومعنى أن يفوتك كل ذلك، بعد أن صار ذهابك معهم يتأكد لحظة بعد أخرى، هو أنك ستبقى متخلفاً في معلوماتك عن بقية المجندين، عاجزاً عن التعامل مع الحالات المستجدة عند محطة الوصول، بالسرعة والكفاءة التي يحتاجها الموقف، كما تدرب عليها البقية، وهو أمر تراه معيباً لمن كان مثلك متقدماً على أبناء دفعته كنت لاتزال حائراً لا تدري كيف ستواجه الموقف الجديد الذي نتج عن عودة عياد الفزاني الى عمله.

عندما رأيت جورجي العجوز المالطي الذي يقوم بتوزيع البريد قادماص نحوك وشنطة الرسائل معلقة في كتفه، وقلم الرصاص الكوبيا فوق أذنه، وأكثر من طرد وجواب بين يديه، ينظر لواجهة العمارة ليتأكد من الرقم، ويسألك إن كنت تعرف عثمان الشيخ، فهو وإن كان قد التقى بك في هذا المكان أكثر من مرة، سلمك رسائل ومجلات تأتي بالبريد إلى حورية، إلا أنه لا يعرف اسمك.

ترددت قبل أن تفصح عن هويتك، تحرزاً وتحوطاً مما يأتي به عالم المجهول، وتذكرت انك أعطيت هذا العنوان لموظف الحزب الفاشي، وخمنت أن الرسالة لن تكون من أحد غيره، فمددت يدك تتسلم منه الرسالة، بعد أن قلت له أنك أنت المعنيّ، ووضعت توقيعك في السجل الذي أخرجه من داخل الشنطة وقبل أن يمضي سالته ان يعينك على قراءة الخطاب لأن حصيلتك من اللغة الايطالية لا تسعفك لقراءة كل ما فيه ولدهشتك البالغة وجدت أن جزءاً من الخطاب كان مكتوباً باللغة العربية، فهم يهنئونك بقبولك عضواً في الحزب الفاشي، فرع الشبيبة الليبية، ويبلغونك بأن اتمام مراسم القبول تقتضي ان تأتي

الى مقر الحزب في الوقت الذي يناسبك خلال ساعات الدوام، لأداء القسم باللغتين الإيطالية والعربية، وكانت صيغته كالآتي:

" أقسم بالله وبإيطاليا الأم أن أنفذ بتفان وإخلاص أوامر الزعيم موسيليني، وأن ادافع عن ايطاليا، وعن مبادئ الدولة الفاشية بروحي ودمي، وعاشت إيطاليا وعاش الدوتشي".

تركك العجوز المالطي بعد أن قرأ لك ديباجة الرسالة وهو يضحك في كمه، لأنه أحس بما تعانيه من حرج، للورطة التي وضعت نفسك فيها، خاصة لوجود هذا القسم الغريب الذي لا يأتي على ذكر ليبيا من قريب أو بعيد، رغم أن فرتع الشبيبة الليبية هو الذي يطالبك بترديد هذا القسم، ثم تذكرت أن ورود اسم ليبيا في القسم، لن يكون منسجماً مع منطق الأشياء لأن المصالح بين ليبيا وبين إيطاليا قد تتعارض، كما حدث في زمن المقاومة الشعبية، فإلى أي جانب يقف عضو الحزب الفاشي؟ إنه حتماً سيقف الى جانب ايطاليا الفاشية وحزبها وزعيمها ضد أية مقاومة أو جهاد. ها هو الحزب الذي ظننته قطعة خشب تقفز فوقها لتنجيك من الغرق في مستنقعات القتل والحرب، لا يكشف إلا عن مزيد من الأوحال والأوساخ مقابل لا شيء لأن العون الذي رجوت أن يأتيك وراء عضوية الحزب في الحصول على إعفاء أو استثناء من الحرب لم يعد هناك وقت يسمح به، ووسط هذا الإحساس بالهوان أشرقت في ذهنك فكرة، تنجيك من وطأة هذه المعاناة وتنأى بك عن هذه العوالم الفاسدة، القاتمة، الكاتمة على القلب هي فكرة الهروب الى الصحراء، أنك لن تكون أول ولا آخر اللاجئين إليها. فيها بدأت ومنها انطلقت وإليها تعود ستذهب إلى أعمق أعماقها، حيث لن يستطيع أحد من هؤلاء الإيطاليين وأعوانهم أن يهتدي إلى وجودك فيها، بل لن يفكر أحد منهم في ملاحقتك، عبر تلك المتاهات الصحراوية لأنهم يعرفون أن الصحراء أكبر منهم، وأنها ستنحاز إليك ضدهم، ستحميك بإذن الله منهم، وتهلكهم جميعاً إذا حاولوا الاقتراب منك وأنت في حمايتها ستجد مع الغزلان والوعول والظباء وبقر الوحش، أغناماً كنت ترعاها صغيراً، لا تزال في انتظارك، ستكون ونساً لك وستحصل من خلالها على زرق كريم يكفي حاجتك ويغنيك عن كل هذه المغانم المغموسة في مياه السباخ، لم يبق لك إلا هذا الحل بعد أن تكسرت الأجنحة التي حملتك قليلاً فوق أرض الواقع وتقوض البناء الذي ظننته سيحميك من غوائل الدهر ولم يعد لك أي أمل في الحصول على شيء يرضي توقك للتفوق والنجاح، أو يوازي ما قدمته لعالم الإيطاليين من تضحيات، فلماذا الاستمرار في طريق التضحية بلا ثمن؟ ومن أجل ماذا تفعل ذلك؟ طالما أن مصيرك يتساوى مع

مصير أي أنسان آخر لم يقدم لهم تنازلات، ولم ير منه الإيطـاليون إلا الحقـد والاحتقار، عد الي صحرائك حيث لن تسمع في تلك الفضاءات والفراغات التي لا يحدها حد ذكراً، لطليان ولا حبشان ولا حكام ولا مارشالات ولا محظيات ولا عاهرات، ولن يسري عليك أي قانون إلا قانون الصحراء التي تمـنح قاطنيهـا حرية القلب والضمير فوق حرية الحركة والانطلاق، حيث أن الإنسان هناك سيد نفسه والمالك لإرادته، لا روابط تربطه إلا بشساعة السماء وزرقة الأفق ومشاهد الشروق والغروب وأضواء النجوم ليلاً، متصالحاً مع نفسه، لأنه لا وجود لشيء يكدر هذا التصالح منصتاً للصوت القادم من داخله، لأنه لا وجود لأصوات ناهرة زاجزة تأتي من خارجه، متواصلاً مع خالقه لأنه لا وجـود لحجـب وحـواجز تعرقل نقاء وصفاء وجمال هذا التواصل.

الأحلام المجهضة

ذكريات مع الشاعر "حسن صالح"(*)

رمضان بو خيط

"ليس المراد من السحابة أن يسقط مطرها، لكن أن تثمر الأرض حيث سقط المطر".

ابن العطاء الله السكندري

الاشخاص الجيدون عادة ما ينيرون عقول من يحيطون بهم، غير أنهم عندما يغادروننا يخلفون وراءهم فراغا ثقيلاً، هكذا عندما رحل عنا الشاعر (حسن محمد صالح) في أواخر سنة 1992 أذكر مواعيدنا وأحاديثنا في مقهى (العربي) القريب من جامعة بنغازي في الستينات من القرن الماضي في مدينة بنغازي وهو يتحدث مع مجموعة من رفاق المقهى هكذا:

هذا زمن كثرت فيه المواعظ بل الأوامر بداية من نصائح الأهل إلى مواعظ فقيه الجامع ومعلم المدرسة وانتهاء بقوانين الدولة... هذا يقول لك عيب وذاك يعاقبك بالعصا لعدم الحفظ أو أداء الواجب وتلك تحرم عليك التطواف في الشوارع الخلفية عند غروب الشمس.

في إحدى صباحات الصيف المشرقة وقبل تقاطر بقية رفاق المقهى وفيما كنا نحتس قهوة الصباح سألته:

ماذا عن حالة (فيروز)؟

أشاح بوجهه وهو ينظر إلى الرصيف المقابل نافثاً سيجارته:

الحالة على ما هي عليه، قابعة في السرير تصارع المرض.

صديقي الشاعر مغرم بصوت (فيروز) ويتمنى لابنته أن تكون يوماً مطربة كفيروز تشدو بأغان جميلة للوطن، كثيراً ما تحدث بوله عن فيروز كعاشق لغنائها، فيعلق أحد الحضور ساخراً:

(*) شاعر ليبي، ولد عام 1934م في "قمينس"، وتوفي عام 1991. حاصل على ليسانس في التاريخ من جامعة قاريونس، صدر له: "بعد الحرب"، 1943، و "أغنية العاشق" 1973.

هذه أحلام الشعراء... ابنتك بعد أن تكبر ستكون مطربة ولكن مثل (نجمة...) عندها يضحك الحضور بمن فيهم والد فيروز، غير أن المرض بدأ يضغط على الطفلة وكف صديقي الشاعر عن حلمه بالغناء وعن المستقبل.

وفي إحدى الأمسيات ونحن نتسامر كان يسرح بنظره إلى السماء معلقاً هكذا:

هل تعلم بأن الأطفال هم الملائكة، لكن على الأرض وليس في السماء لهذا يمرضون أما أطفال السماء فلا يصابون وهذه هي ديكتاتورية الأرض تعيق الأطفال وتحبس الرجال. حينها عقب أحدنا: بدأ الشاعر يسكب من قنينته هذا المساء.

مع انتهاء الحرب العالمية الثانية فتحت المدارس أبوابها ومشى إليها ذلك الجيل الذي ولد إبان الاستعمال الإيطالي متعطشاً للمعرفة فكانت المدارس تعج بهم في كل مدن وقرى البلاد.

في الخمسينات عندما التحقت بالعمل بإدارة (المعارف) وجدته أمامي يعمل بقسم المحاسبة مواصلاً دراسته الثانوية بالمدارس الليلية التي كانت تشرف عليها مؤسسات المجتمع المدني (جمعية عمر المختار) وفي هذا المناخ الزاخر بالعطاء ترعرع حسن محمد صالح وخالد زغبية ورجب الماجري ومحمد المطماطي وسليمات تربح وغيرهم من شعراء الوطن الذين أقبلوا على الدراسة بشوق منهم من أكمل دراسته بالخارج ومنهم من كان يواصلها بالداخل، كان شاعرنا يعمل بالنهار ويواصل تعليمه بالمساء.

منذ أن توثقت صداقتنا كان يحدثني هكذا:

يوم رجع به القطار المتهالك الذي كان ينقل أكياس الشعير والبشر من بلدات جنوب بنغازي وقف على رصيف المحطة مع حشد من صبيان وشباب تبدو على وجوههم ملامح الرجال وهم يتزاحمون على عتبات القطار القادم من بلدة الأبيار عند انتهاء المرحلة الإعدادية ملوحين بأياديهم المعروقة إلى ذويهم فرحين (لم يكن أحد من أهله بانتظاره) يواصل حديثه:

أول انطباع عندما نزلت في ذلك اليوم درجات القطار شعرت بأنني ما زلت أسمع عواء الكلاب في البرية وهي مرتعبة من الظلمة والمطر، بعد فترة صمت يواصل ذكرياته:

غير أنني الآن وأنا ملقى على رصيف هذا المقهى أجدني كرياح الخريف أزحف مع هذه الأوراق الجافة وهي تطقطق في أزقة المدينة التي يزداد بها

الشحاذون أكثر مما تنمو فيها من أشجار، ويختم حديثه هكذا: بل أصبح الوطن هو الملجأ للانتهازيين.

رغم كونه خجولاً إلى أنه دائم التوتر مما كان يجري من حوله.

قصديته (درب الضياع) التي صاغها في أوائل 1959 تعتبر ثورة في ذلك الوقت وبها صنف من رواد الشعر الليبي المعاصر ومن خلال هذه القصيدة صور مأساة اجتماعية من خلال تجربة (عاطفية):

(وأنا بقربك يا أجيرة في السرير.

قلبي كسير

بلا غد وبلا مصير وبلا ضمير).

هذا التكثيف للصورة يحيلنا إلى ما ترزح تحته حياة الناس من فقر وعوز وتشرد بحثاً عن لقمة العيش منهم من يقطع دراسته ومنهم من يبيع لحمه لاي طارق ليسد رمق ذويه ورغم ذلك يحذر وينبه في الختام:

"لكي لا تظل تماثيلهم.

يخر لها الشعب أو يسجد.

لكي لا تعود لفاشية.

ظلالها ولا أمسها الأسود".

وكغيره من أبناء جيله كان الهم القومي شاغله فحرب التحرير في الجزائر وقضية فلسطين وهيمنة الاستعمار على أغلب شعوب العالم الثالث كانت تشغل حيزاً كبيراً من إبداعه الشعري تجدها مبثوثة في ديوانية (بعد الحرب، وأغنية العاشق) التي صدرت في أواخر الستينات (زمن اليسار).

لم تغيره الحياة الجديدة بما تحوي من زيف خارجي لم يسقط كغيره في مستنقعاتها المادية وهكذا شيئاً فشيئاً أبتعد عن هذه الحياة منزوياً في بيته المتواضع يسدد أقساطه وهو يردد لمن كان يزوره في أخريات أيامه: (ما وراء الباب.. أحباب) مصدوماً بما حوله.

من أمنياته أن يرى نافورة تحفها المياه في أحد ميادين المدينة ويعلق على ذلك ساخراً: إنني أخاف أن يولد جيل لا يعرف معنى كلمة (نافورة).

له إسهامات أدبية متنوعة في كتابة القصة وبعض الدراسات النقدية نشرت في بعض الصحف المحلية في أوائل الستينات وقد أسهم بجهد كبير في تأسيس جمعية الهلال الأحمر الليبي.

في منتصف 1992 حيث صرعه المرض وبقي وحيداً بالمستشفى تعوله زوجته إلى أن فارق الحياة في 1992/12/16 تاركاً ديوانين من الشعر الجميل وبعض القصائد لعلها مدفونة في طين حديقة بيته.

يا صديقي أصبح جيلنا لا عمل له إلا التفتيش في صفحة الوفيات عن أحباء لنا غادرونا في غفلة من هذا الزمن لنقدم لذويهم اعتذارنا على أننا بتنا شهود زور على عصر هؤلاء الحكام.

الرحمة على شعراء الوطن

(مختارات)

بعد الحرب

شعر: حسن صالح

اللَيلُ ممتدٌّ على الحيّ الكئيب بلا نجومْ
ليلٌ ثقيلْ
وزقاقُنا الداجي الطويلْ
تجثو به الأكواخُ مائلةَ النوافذ والسطوحْ
أبداً يفوحْ
منها عبيرُ الثوم مختلطاً برائحة الحساءْ
عبرَ المساءْ
والمسجدُ الخاوي وأشباح النخيلْ
وأنا والآلاف الصغارْ
نقضي المساءْ

والليلَ نلعب بالترابْ

بلا ثيابْ

خلف الزرائب تحت أشباح النخيلْ

والليلُ ممتدّ ثقيلْ

ونطارد الوطواطَ عبر زقاقنا الداجي الطويلْ

وعندما يتفرّق الأقرانُ في الليل الأخيرْ

وأعود للكوخ الحبيبْ

متلصّصاً أندسّ فوق حشّية القشّ الحقيرْ

قربَ جدّتيَ الحنونْ



وتظلّ تهرش جلدها بحثاً عن البرغوث والبقّ اللعينْ

وتظلّ تمضغ في فتور

بعضَ التعاويذ القديمة

وتمدّ كفّاً راعشاً نحوي تغطّيه الغضونْ

وتظلّ تمسح شعرَ رأسي في سكونْ

وتعود تحكي قصّةَ الماضي الأليمْ:

الحمدُ لله العظيمْ

قد عاد للحيّ السرورْ



وضجّةُ الأطفالِ في الليل الأخيرْ

وعاد محمودُ العجوز يبيع أرغفةَ الشعيرْ

والثومَ والتمرَ المجفّفَ والمصبّرَ والعطورْ

وعادتِ الدلاّلةُ العرجاء تصرخ من جديدْ:

(الكحلُ، والحنّاء، والعطر الفريدْ)

-عندي- وأعواد القماري والبخورْ

وعاد «مسرورُ» النحيل، يعود مشلولَ الشعورْ



ثملاً يغنّي في فتورْ:
يا عينُ توبي لم يعد في العمر متّسعٌ لحبّ الغانياتْ
وعناقِ كاسات الخمورْ
قد عاد للحيّ السرورْ
فالحربُ ما عادت تدورْ
والموتُ والحرمان، والجوع اللعينْ
-ذهبتْ- وأحذيةُ الجنودْ
وبنادقُ الفاشيست تلمع في الدُّجونْ
-حرابُها – والذكرياتْ
وصراخ ثكلى: ماتَ، ماتْ
والجائعونْ
صفرُ الوجوه على الحوائط يذبلونْ
والموتُ، والطاعونْ
والذكرياتْ
عبرتْ وعاد لنا السلامْ
وعاد للحيّ السرورْ
لا، لن نخاف الجوعَ بعد اليوم يا طفلي الصغيرْ
ما دام (محمودُ) العجوزُ يبيع أرغفةَ الشعيرْ
وتعود تمضغ في فتورْ
بعضَ التعاويذ القديمه
وأظلُّ طولَ الليل أحلم بالصغارْ
والليل، والوطواط، والجوع اللعينْ
وبعض أرغفة الشعيرْ
والموت، والطاعون في الحرب الأخيرْ

عندما يبكي القمر

أُحسك ملء الحنايا
وملء عروقي
وملء فؤادي العميق، العميق
وملء مسائي وملء شروقي
وملء شبابي الوريق
فأنت انيسي بقفر الطريق
وأنت بصحراء عمري كزهر الصباح العبيق
وحولك مثل الفراش- أنا كالفراش الطليق
أُغذي بحسنك حسي الرقيق
وأُطفئ أُوار الفؤاد الحريق
يا أُخت روحي
ويانفحة من عبير جروحي
وفي ذات يوم قبيل المساء
وضعت بحضنك رأسي
وحدقت في وجهك الحالم
كقرص من النور فوق السماء
تمطي على أُفقها الغانم
وابصرت يا فتنتي، أن عينيك قد غامتا بالدموع
وأن بنهديك يعصف شوق مريد وجوع
وعيناك يا فتنتي، نجمتان
مُعلقتان بوجه القمر
يفيضان دمعاً غزيراً، ومر
فأذكر شعبي
شعبي الذي مثل عينيك يبكي إذا غاب عنه المطر
ويسجد ملتصقاً بالتراب
لتهمي المساء على أرضه..
وتنمو السنابل في حقله
ويزخر بالثمرات الشجر
وأذكر شعبي

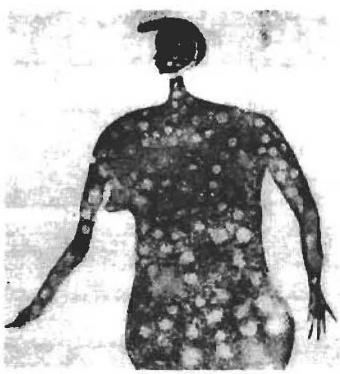


شعبي الذي مزقته الخطوب
وشتى الحروب
وعلى طريق العابرين
شعبي الذي خدرته الوعود
ولكنه يافتاتي، عنيد
إذا ما تحرك مُنتفضاً للكفاح
يُجلجل مثل هزيم الرعود
ويعرف معنى الكفاح
ومعنى الصمود
ومعنى الصعود
وسمرتك الفاتنة
تذكرني، بتراب بلادي
بأرض بلادي
تلك التي غسلتها دماء الجهاد
فأضحت كمقبرة للأعادي
ويا للطغاة، الطغاة، الاعادي
قد انتهكوا حرمات بلادي
وفي ذات يوم قبيل المساء
وكم عطلوا كل شيء بها
انتفاضة شعبي، ودستورها
وكم اوقفوا سريان الحياة
وكم خنقوا كل صوت جميل
يَغ، فيُكسر حتى الحياة
وشعرك كالليل
إن خيم الليل دامي الجناح على أرضيه
ونهداك كالموز في (جرنة)
وأهداب عينيك يا فتنتي
كحَسك الحنطة
تموج، وتنمو، بأرض بلادي
ونفسك بيضاء مثل الثلوج
تنيخ ببطء على شامخات النجاد

ويا قمري.. لا تطيلي البكا
فإن الدموع الغزار
ومأساة شعبي
تذكرني بمصير بلادي
وتجرح قلبي.

أُغنية العاشق

كيف الوصول يا حبيبتي اليك؟
كيف الوصول يا حبيبي إليك؟
وبيننا أنهار دم
وبيننا براكين، وبيننا حمم
وألف الفل جُمجمة
تحيا على الوهم إذا قتلها السأم
وتستحيل جُثثاً هياكلاً، رمم
لم يزرع التاريخ في أديمها
جرفا، ولم
تزهر على صحرائها،
شجيرة الكلم
ما عرفت في عمرها
كتاب شعر أخضر، ولا نغم
كيف الوصول يا حبيبتي إليك؟
وبيننا..
دُنيا من الخراب، والعدم!
يا انت، يا حبيبتي
يا منية القلب االذي يحلم بالوصال
يمعت عنك القصص الطوال
ما قد يفوق السحر في غموضه
وروعة الخيال
فأنت عندما تمشين في
مواكب الأبطال
عبر قرى الريف الحزين الميت الأوصال



ترتعش البذرة في الحقول
تفيق من سباتها الطويل
تخضوضر الأرض ويزهو
الجو بالهديل
يمتلئ، الضرع فتنتشي الوعول
وتشرق الشميس على السهول
وتدفق الحمرة في خدود
أطفالنا، وفي الاعواد، والورود
يا انت يارائعة الجمال
أبصرت في نافذة المحال
عينيكظ، وفي عمقيهما ابتهال
منديلك الصغير في خفوقة
يهتف بي: تعال
واأسفاه! يا حبيبتي إذا الفراق طال
في هذه الأرض التي تعج بالأبطال
والموت والنضال
عاشقك العذرى، لا يجيد الكر والنزال
فسيفه من خشب، ومهرة
تسمرت رجلاه في الأوحال
في عالم يموقت فيه النو
عريان مثل فارس، تنوشه
خناجر الرياح، والديجور
ليس لنا يا حبي الكبير
ليس لنا سوى انتظار البعث والنشور
فربما تصدع التابوت عن جيل من
النور
كعاتيات الريح إ تقتلع الجذور
كالقدر المقدور
يمسح عن جبين الأرض لطخة الشرور
يفجر العدل بها
والحب. والسرور.



العلم جمالية العقل (*)

سالم العوكلي

عندما حاول أحد المواطنين الليبيين أن يصنع طائرة عمودية بدائية من الخردة تلقفت الصحف آنذاك الخبر ونشرته كأنه ابتكار جديد.. حدث هذا بعد ظهور طائرات الأباتشي والكوبرا، فما سر هذا الاحتفاء بالمحاولة، هل كان وراء ذلك محاولة لتوطين العلم عبر تسلق النخلة من الأسفل؟ أم أن هذا يأتي ضمن منظور التعبير الشعبي الدارج (البصيص في بلاد العميان طرفة) وهل لهذا علاقة بمقارنة محمد المفتي بين ما شاهده في مدينة ليدز وما في ذاكرته من صور استخراج الملح من سباخ بنغازي وطاحونة الجمل في شارع المهدوي وتسلق النخيل في اللثامة كما ورد في مقدمته لكتابه (توطين العلم والتقنية.. الطموح والواقع) الصادر عن الهيئة القومية للبحث العلمي، والذي سأحاول قراءته عبر حلقات في هذه الزاوية نظراً لأهميته القصوى، ولكونه أول كتاب فكري في ثقافتنا ينطلق من منهاج التفكير العلمي التجريبي، والأهم من ذلك أنه يضع الإصبع على الجرح الدامي في أزمة نهضتنا.. ينطلق المفتي في الفصل الأول من كتابه عبر سرد أركيولوجي لسيرة الاكتشافات العلمية الفاتحة في الغرب باعتماده المألوف على روح البحث وتوظيف الوقائع التاريخية وموازنته الحاذقة بين حقول المعرفة المختلفة في تطورها المتناغم مع الدين والعلم والفلسفة والفن، وإذا كان بعض المفكرين يعتبرون ان الصدمات المهمة التي تعرض لها العقل الغربي تتمثل في إنجازات فرويد وكوبرنيكوس وداروين، فإن المفتي يعتبر النقلات المهمة كانت مع لوثر المصلح الديني، ونيوتن وديكارت واكتشاف المحرك البخاري، وهي النقلات المتوازنة التي كانت تهيئ المجتمع لقابلية الحراك الاجتماعي وتطور العقل العلمي والتقني الذي لم يكن بمعزل عن مصادرات العقل النقدي المحاذي له بأطروحاته الأخلاقية من المذهب الرومانسي إلى فلسفة الأخلاق، والفوضوية، والعبث، وصولاً إلى خطاب ما بعد الحداثة

* نقاش في كتاب "توطين العلم والتقنية " للدكتور محمد المفتي.

المعاصر الذي يدحض قداسة العلم ويضعه كنشاط عقلي خالص في حقل الارتياب.. ينحاز المفتي إلى توطينِ العلم والتقنية كأساس لأي مشروع نهضوي ويفسر بالمقابل أزمتنا بكوننا مجتمعاً استهلاكياً، وأعلق هنا: ألم يكن الاستهلاك أحد مقومات نجاح الحضارات فوق الأرض؟ ويبقى السؤال عن ماهية الاستهلاك المنتج الذي يتطور حسب النظريات الاقتصادية العلمية ويراكم خبراته الكفيلة بخلق مؤسساتها الفاعلة،فدول مثل اليابان وكوريا الجنوبية مثلا ليس في تاريخها اختراعات مهمة، لكنها استطاعت أن تطور أنماطها الاستهلاكية بشكل يضعها في صميم السوق والحداثة عبر المشاركة الفعلية في توسيع وتطوير الاختراعات الغربية.. أتساءل أيضاً ماذا لو ولدت عبقريات مثل نيوتن وديكارت وانشتاين وغيرها في منطقتنا؟ مما يحيلنا إلى فكرة المناخ الذي تولد فيه، فهل نحتاج إلى لوثر إسلامي؟ أو بمعنى آخر لماذا أخفقَ لدينا مشروع الإمام الغزالي الإصلاحي الذي يقارنه المفتي كظاهرة بلوثر؟ ذاهباً إلى أن (جوهر الإصلاح اللوثري يكمن في إقرار أن الإيمان مسألة خاصة وشخصية، وأنه ليس من حق البابا أو القسيس أن يشكك في إيمان أحد أو أن يكفره أو يعاقبه وبهذه الروح استطاعت البروتستانتية التعايش مع العلم الجديد ومع قيم التسامح والديمقراطية..) إن التقدم يعني توطين العلم كما يقول المفتي وهو هنا يطرح علاقة جدلية مازالت تشتغل في الفراغ وسنحاول البحث عن مأزقها الجدلي في الفصول القادمة من هذا الكتاب المثير للنقاش.

(تلك عناصر الإبداع العلمي.. عقول ذكية، تنمو كما البراعم على سيقان نبتة.. قد تثريها شرارة برق بالغيث والسماد، لكن لا غنى عن تربة خصبة) بهذه العبارة ينهي محمد المفتي الفصل الثاني من كتابهِ توطين العلم، هذا الفصل الذي يرصد فيه آليات الإبداع العلمي الذي يعتبره قابلاً للتحليل من أجل اكتشاف عناصره ومراحله أكثر من الإبداع الأدبي محاولاً أن يحصر هذه الآليات في مسميات تنقل هذا الحقل البرهاني إلى حقول الأدب بما فيها من غموض المصادر وسحرية الأداء، ويبدأ رصد هذه العناصر التي صيغت من قبل العقل المأخوذ دائما بأسطرة مثل هذه الأشياء وإصباغ الجو السحري والدرامي عليها.. يتساءل هل هو الإلهام أو الصدفة أو الاستبصار أو لأن الحاجة أم الاختراع، ما كان وراء ومضات العلم والاكتشافات المفصلية، وفي الوقت الذي لا يقلل فيه من شأن كل هذه العناصر المرتبطة بإمكانات العقل الإنساني إلا أنه يرى أن هذه الإشراقات لا بد وان تولد في مناخ لا يجعلها تنطفئ (نعم يلعب الخيال وبارقة الإلهام التي تمنح الحل الصحيح دورهما في عملية الإبداع العلمي.. لكن إشراقة

الإلهام لا تأتي إلا للعقل المهيأ... والملم بمادة موضوعه، والإلمام بمادة الموضوع يفترض خبرة ودربة من خلال الدرس والتحصيل والإصرار والانقطاع الذي يقارب الوسواس القهري هو الذي كرس صورة العالم المهموم بنظريته إلى حد الجنون) أو بمعنى آخر إن العالم الذي يملك هذه المقومات لا يمكن أن يبصر أبعد مما رأى غيره إلا بوقوفه على أكتاف عمالقة سبقوه كما يستشهد بعبارة نيوتن، ولا ينفك المفتي يلح على أهمية البيئة التي يولد فيها المبدع أو العالم مثيراً نفس السؤال الجدلي الذي لا ينفك يجر معه الأسئلة الصغيرة ويتورم عبر الكتاب مثل كرة الثلج.. من أين نبدأ وهل توطين العلم هو الذي يخلق البيئة المناسبة لتطوره أم البيئة المناسبة هي التي ستعمل على توطين العلم؟ وهل كلمة توطين ستنسحب على قيم نهضوية أخرى مثل التسامح وحقوق الإنسان والديمقراطية وغيرها من المفردات الحضارية التي مازالت تدور داخل هذا الجدل؟ وهل المناهج التي درسناها والكوادر الفنية التي تم إعدادها والتقنية التي أصبحت جزءاً من حياتنا مازالت بعيدة عن هذا المفهوم وإنه علينا ان نبدأ من جديد؟ وهل هجرة العقول ناتجة عن تعاملنا الاستهلاكي مع ما تنتجه العقول الغربية من علوم وإبداع وتقنية دون التفكير في توطين هذه المنتجات؟ أقول هذا رغم عدم وضوح مفردة توطين حتى الآن والتباسها في ذهني مع مفهوم تكوين العقل العلمي.. لقد أحال الصادق النيهوم في مقالته (أين خسرنا ولماذا) كل أزماتنا إلى تاريخ المصرف الحر واضعاً المسألة الاقتصادية في واجهة عناصر النهضة.. مفكرو النهضة العرب يحيلون كل الأزمة إلى ارتباك المشروع التنويري العربي وإلى عدم علمنة المؤسسات التي يجب أن تقود عبر نخبها المستنيرة مجتمعاتنا.. المفتي يضع مشروعه الأساسي (توطين العلم) في صدارة عوامل النهضة والتقدم مع إشارته المهمة التي تأتي في أماكن عدة لتأثير ظاهرة لوثر في تطور ذهنية الغرب وآلية تفكيره.. ويستمر السؤال الملح: من أين نبدأ وكيف؟ إذا كنا مصرين حتى الآن عن البحث عن البداية في الألفية الثالثة.

إن التراكم المعرفي الذي يشكل خاصية المجتمع القابل للتطور يبقى الوسيلة الهامة لوضع الأسئلة المفصلية في مختبر العقل الشغوف بمزيد من المعرفة وبمزيد من الرغبة لتحويله كجهاز في خدمة الإنسان وتطور أنماط حياته، وحسب أطروحة المفتي، فإن هذا التراكم لا يمكن أن يتم إلا عبر توطين العلم والتقنية، ومفردة توطين تعني حسب سياقها الفكري الذي تتكرر فيه تعني بديلاً للاستهلاك أو التوريد أو العلاقة العابرة معها والتي لا تثير سوى الدهشة والإعجاب، وهي علاقة ميتافيزيقية تجعلنا نكتفي بقولنا سبحان الله أمام كل

اختراع جديد.. علاقة بعيدة عن التساؤل والابتكار وشغف الضلوع في معرفتها وبالتالي الإسهام في إنتاجها أو تطويرها أو الدخول إلى مغامرات العقل الاختراعية وملكاته الاستبصارية والإلهامية، لكن الكشوفات والاختراعات كما يقول المفتي: (لا تحدث بسبب هذه الملكات فقط، فلابد من العقل المدرب، ولا بد من بيئة علمية تطرح التساؤلات وتتيح النقاش وتوفر إمكانات البحث، ولهذا نقول إن الإبداع العلمي ظاهرة اجتماعية تراكمية) وهذه العبارة الأخيرة التي تعتبر الإبداع العلمي ظاهرة اجتماعية تضعنا هي أيضاً في مأزق منهجي إذا ما اعتبرنا الشعوذة والظلامية هي في مجملها ظواهر اجتماعية، فالتطور العلمي والتقني الذي أنجزته النخب المختلفة في المجتمعات المتطورة لم يكن في بدايته ظاهرة اجتماعية، لكن تأثيره التحديثي المتوازي مع تأثير الحداثة التي تتم في مجالات الأدب والفكر والفن سيتحول إلى ظاهرة اجتماعية تعكس مفهوم توطين العلم في علاقة المجتمع بالتقنية وفي قدرته على التعامل مع الآلة والزمن والمكان.. يصبح العلم حاضراً في المطبخ وطريقة الأكل وعناصر الوقاية والسير في الطرقات والذي في مجمله يشكل ما أسميناه العقل العلمي الذي يمنعنا من تكوين رأيٍ حول قضايا لا نفهمها كما يقول باشلار، وهذا المبدأ الدوغمائي سينعكس جلياً على مفهوم الرأي لدينا وعلى موضوعية الحوار وعلى نظرتنا إلى الديمقراطية والتسامح والاختلاف،التي يتم التعامل معها عبر عقل انفعالي تغلب فيه العاطفة على الحكمة، بينما الإنسان المدفوع بالعقل العلمي يرغب دونما شك في أن يعرف ولكن لكي يحسن التساؤل والاستجواب معاً، من هذا المنطلق كان الجدل عل أشده في تراثنا الفكري بين عديد الثنائيات مثل العرفان والبرهان، والعقل والنقل، والأصالة والمعاصرة إلى غيرها من المتضادات التي لم تستطع خلق أي برنامج للخروج من هذا السجال النظري إلى صياغة مشروع عملي لتجاوز هذا المأزق أو بمعنى آخر نحتاج إلى فكر نهضة بدل فكر أزمة.

إن الجلي في كتاب **توطين العلم** هو الحرقة التي يكتب بها المفتي.. يمارس منهجه الطبي في تحليل وتشخيص واقعنا المريض واقتراح العلاجات التي يراها له، وفي كل ذلك يحرص على حضور عقله العلمي مبتعدا قدر الإمكان عن ممارسة الشعوذة التي تسقط فيها كثير من كتاباتنا الفكرية، أو الدوران بعيداً عن مكمن العلة والامتثال للعديد من المقولات الشائعة في أنماط تفكيرنا والتي تغذيها العاطفة أكثر من العقل، والأوهام أكثر من الواقع، والنرجسية التاريخية أكثر من النقد الموضوعي للذات والقراءة الموضوعية للآخر الذي كثيراً ما نطرحه وفق سياق أخلاقي يخصنا وينطلق من منظورنا الرومانسي تجاه صراع أثبت التاريخ

أن لا محرك له سوى القوة والقدرة على الهيمنة، في الفصل الثالث يسعى المفتي لإعادة تعريف العولمة من منظور علمي تاريخي واقعي متحدثاً عن وقائع التاريخ والظواهر العلمية والثقافية التي كانت تحمل في ثناياها إرهاصات العولمة منذ اكتشاف الحديد وتشكيله،واكتشاف الزراعة كبديل للصيد، واستعمال الذهب ثم الورق نقداً، وسيادة الثقافة الإغريقية ثم الرومانية ثم المسيحية والإسلامية إلى ثقافة أوروبا الصناعية القائمة على المحرك والآلة.. إلى ثورة الاتصالات الراهنة والطاقة الذرية وأسلحة الدمار الشامل والهندسة الوراثية، قائلاً في نهاية هذا السرد التاريخي (ليس في ذلك أي خلل منطقي أو أخلاقي.. فالمعرفة قوة والعكس صحيح) وهو هنا ينقل مفهوم العولمة المتداول بقوة إلى حقل آخر للتعامل معه بشكل موضوعي واعتباره ظاهرة إنسانية علمية بدل كونه موضوعاً أخلاقياً أو عاطفياً، منتقدا حالة الخلط الملتبس بينه وبين الهوية (الخوف من العولمة بوصفها هيمنة وطيدة الصلة بالتعلق بالهوية الثقافية والخشية من الذوبان في النموذج الوافد) وحقيقة هذا الخلط القسري هو ما يحرك العاطفة بدل العقل، والانفعال بدل التحليل والتشخيص، وينقل العولمة من كونها معركة تقنية علمية مرتبطة بالتقدم إلى كونها سجالاً أخلاقياً، وساحة لصراع الخصوصيات، تجعلنا أكثر تشبثاً بالماضي وأكثر إحساساً بالخوف ومن ثم التقوقع، لذلك لا بد من إعادة طرح الأسئلة بهذا الشأن من جديد، وهو طرح يحاول أن يعري به كثيرا من الأوهام التي تغذي خيالنا وترسم ردود أفعالنا.. يسأل: هل يمكن رفض العولمة حقاً وماذا سيكون الثمن؟ المجتمعات القوية تحاول أن تحمي مصالحها في العالم من خلال استغلال ضعف وجهل المجتمعات المتخلفة وهل يلامون في ذلك؟ هل ثمة رذيلة؟ ولماذا نقلق نحن في العالم المتخلف أو الفقير؟ وكيف السبيل للخروج من هذا المأزق؟ ويعود ليقول: (دعونا نعترف أولاً أن التعميمات القديمة لم تعد مجدية، بل هي المسؤولة عن مآزق اليوم، السؤال الذي يجب أن نسأله والذي يتردد على ألسنة الكثيرين منا هو: ماذا يعيقنا نحن حقاً؟) إن المفتي في ثنايا كتابه لا ينفك يطرح الأسئلة ولكن الأهم من ذلك هو طرحه للأجوبة أيضاً.. حيث استهوت ثقافتنا عادة طرح الأسئلة ومقت الإجابة التي أصبحت من المفردات المنبوذة لدينا كردة فعل ثقافية على اليقين السياسي الذي يملك الإجابة لكل سؤال، لكن في الواقع لكل سؤال أصيل لا بد من إجابة أصيلة، وربما العمل على دحض الإجابة بإجابة أخرى أفضل من متعة إنتاج الأسئلة المجانية التي استهوت أداءنا الفكري مراراً حتى أصبحنا نسبح في فقاعة من الأسئلة المتناسلة

دون العمل على اقتراح أية برامج لتحويل هذه الأسئلة إلى برنامج عملي يجعل الأسئلة تنبثق من أخطائنا ونحن نعمل بدل أن تتناسل عن التباساتنا النظرية.

ينطلق المفتي في كتابه من سرد وقائع شخصية من سيرته الذاتية في كل بداية فصل، والوقائع المختارة تشكل مفتاح دخوله للأزمة التي يود مناقشتها فيما بعد، وتتعلق هذه الوقائع بتجربة انتقاله إلى العالم المتمدن ودهشة تعرفه على أشكال جديدة من الحياة وشغفه بتتبع آليات الحياة ونظمها التي أوصلت إلى هذا التقدم، وأيضاً البحث المضني في تاريخ الاكتشافات العلمية وتطورها التاريخي، ليصل في النهاية لنتائجه الحاسمة التي ترفد رؤياه الخاصة لإمكانات التغيير والتقدم، فيقول مثلاً: إن المجتمع محكوم بحجم حصيلته المعرفية، وأن التقدم يعني توطين العلم، وأن العلم يغير العالم ويمنح الازدهار والمتعة، وان التغيير الذي يحدثه العلم والصناعة حاسم وقطعي.. في بداية الفصل الرابع يسرد الكتاب بعض الوقائع الخاصة والمتعلقة بمفهوم البحث العلمي في جامعاتنا والتي يعتبرها غير جادة لأن هدفها الأول هو الحصول على الترقية، متطرقاً أيضاً إلى سيرته مع المعلم المحدود المعرفة والخيال في السنوات الأولى والذي يتبع أسلوباً تلقينياً سيكون كارثة حينما يستمر في المراحل الجامعية (إنِ التلقين وحده لا يكفي، ولابد من زرع الخيال وروح التساؤل لكي نربي جيلاً قادراً على الإبداع) وهذا هو المدخل الذي يقترحه للولوج إلى موضوعه في هذا الفصل المتعلق بالباحث المفقود لدينا ومن ثم رصد حالة بؤس البحث العلمي في ثقافتنا العربية، معتبرا واقعنا الأكاديمي وواقع جامعاتنا هو المسؤول عن قتل روح البحث العلمي لدينا (في ثقافتنا العربية تضخم الحرص على الشهادات الجامعية على حساب روح البحث العلمي) محدداً فيما بعد أسباب العقم الجامعي المتمثلة في ضحالة الإعداد الجامعي، وغياب البرامج البحثية الرصينة، وان البحوث مجرد أوراق للحصول على الترقية، ومستهدفاتها قلما تكون محددة لتحقيق نتيجة واضحة، ليصل في نهاية الفصل إلى وضع مقترحاته الناتجة عن خبرته الشخصية في هذا المجال، كإعادة النظر في المناهج المدرسية الأساسية وتطعيمها بروح النقاش والحوار، والتركيز على التعليم العملي، وتغيير طرق الامتحانات، وتحويل مؤسسات التعليم العالي إلى مراكز للبحث العلمي، وضرورة توخي الصرامة في تقييم مستوى الأطروحات المقدمة لنيل الدرجات العلمية، وتوفير مصادر تمويل ثابتة للبحوث.. إذن كما يقترح لا بد من وجود إمكانات ومناخ لتطور العقل العلمي ومساهمته في التقدم وإلا فسيكون مصير هذه العقول الذبول والموت في تربتها الجافة أو الهجرة إلى حيث يحتفى بها وتقدم لها كل السبل كي تبدع في مجالها،

وهذا ما يطرحه كتاب المفتي في الفصل الخامس الذي يعنونه بسؤال جارح: لماذا نفقد عقولنا؟ والذي يعتبر خلاله إن الثقافة العربية بيئة طاردة للكفاءات ويرجع ذلك لكونها بيئة تعمل على تهميش رجال العلم وتحرمهم من دورهم الاجتماعي الفعال ومساهمتهم الجادة في خطط التنمية (إن علماءنا بتهميشهم وحرمانهم من المساندة لممارسة تخصصاتهم يتقلصون إلى مجرد مدرسين في جامعة أو مدراء في مؤسسات أو شركات وبالتالي ينسلخون مع السنين عن علومهم) وفي النهاية يصل المفتي إلى اقتراحاته لوقف هذا النزيف العقلي بتطوير مخططات البحث العلمي وخلقِ مراكز ذات ميزانيات ومستهدفات محددة واستثمار ما تقود إليه من نتائج، مشيراً إلى المعضلات الشائكة التي تقف دون ذلك، لكن بقاء المجتمع العربي ـ كما يقول ـ مرهون بجهد حقيقي نحو معالجة كل أوجه الخلل التي تحدثنا عنها حتى لا نفقد عقولنا ولا نفقد وجودنا.

من جانب آخر يبرز سؤال عام عن دور العلم.. هل هو مجرد منتج للتقنية التي تبعث على زيادة الإنتاج والرفاهية الاقتصادية، أم له علاقة وثيقة بتغير القيم ونمط العلاقات ومن ثم طبيعة العقل المفكر بواسطته؟ بمعنى آخر هل سيصل بنا العلم إلى إنجاز قيم إنسانية هامة لتشكيل المجتمعات الحديثة مثل التسامح والحوار والديمقراطية، وبالتالي بنى المجتمعات المدنية التي نربطها دائماً بالفكر السياسي النظري والتطور الاقتصادي والثورات، هذه الأسئلة هي ما جعلته يذهب إلى الفصل السابع من الكتاب ـ العلم والتسامح ـ والذي يطرح فيه محددات العلاقة التاريخية بين السلطة والمعرفة، والتناسب العكسي بينهما، فبقدر ما تقل المعرفة تطبق السلطة خناقها على المجتمع باحتكارها الأجوبة عن ظواهره ومعضلاته، ضارباً مثاله التاريخي باحتكار الكاهن للمعرفة الذي هدده فيما بعد التخصص الحرفي معتبراً أن (المعرفة كانت بداية تجزئة السلطة داخل المجتمع البشري البسيط) ومن ثم كان ظهور التيار الإنساني الذي شدد على الدراسات الإنسانية بدلاً من الدينية هو بداية النهضة وازدهار الاختراعات والفنون والمعمار، وكان في الوقت نفسه المحفز على تحكيم العقل وعلى التسامح الذي انبثق من قدرة الإنسان على الإبداعِ وعرضته للخطأ، وليكون الباب مفتوحاً فيما بعد للموضوعية كي تأخذ مكانها بدلاً من الإطلاقية والمرجعيات الغيبية المغلقة الطاردة للحوار والابتكار، الموضوعية التي يعرفها المفتي بعدم خروج النقاش عن نطاق البيانات المتاحة وإقرار مبدأ النقد والاختلاف في وجهات النظر المتأتي من احتمالية الأحكام والنظريات والقوانين العلمية، واستبعاد الانفعال بالرجوع إلى القياسات ونتائج التجربة، وأخيراً استبعاد ردود الفعل القائمة على الانطباعات والتحيزات

بتحاشي التقييم المسبق لصاحب الرأي سواء أكان هذا التقييم منطلقاً من اعتبارات إثنية أو أخلاقية. وبهكذا تشخيص ستكون الموضوعية هي الحقل الفسيح الذي تنمو فيه قيم التسامح وما يتبعها من آليات اجتماعية وسياسية بقدر ما تراهن على قدرات الإنسان الإبداعية بقدر ما تحترم إنسانيته، فالإنسان انتقل من كونه غاية لتحدي الشيطان وألعابه إلى كائن يعرف ويغامر ويقدم معجزاته على الأرض، وهذا المفهوم الجديد هو الذي أعطاه قداسته ومن ثم حقوقه الإنسانية، إن الكائن الخطاء أصبح يراكم من معرفة أخطائه بنيانه الحضاري والأهم أن الخطأ غدا وليد التجربة والطموح الشرعي ولم يعد إثماً يقاصُ بسببه، لذلك كما يقول المفتي: (لم يكن صدفة أن يقنن التسامح لأول مرة في إنجلترا لأنها كانت آنذاك مهد الثورة العلمية والتقنية) قاصداً هنا قانون التسامح الذي صدر عام 1687 في البرلمان البريطاني والذي يبيح حرية المعتقد وقانون حقوق المواطن بما فيها حقه في مقاضاة الدولة، وبهذا التشخيص لم يعد التسامح مجرد قيمة أخلاقية، لكنه غدا قانوناً ملزماً ترعاه مؤسسات عدة، وهذا لم يتم بخيار السلطة السياسية أو الكنيسة آنذاك، لكنه نتيجة الضغوط التي فرضها الإنجاز العلمي والتحرر من احتكار المعرفة والذي قدم مقابله تضحيات كبيرة، وهذا الجدل التاريخي بين المعرفة والسلطة هو الذي يطرح من خلاله المفتي إجاباته عن سؤاله الملح: (هل ثمة علاقة بين العلم وهذه القيم الجديدة.. الدولة المدنية، الاستنارة، التسامح الديني، وحقوق الإنسان؟) وهو السؤال الذي تجاوزه المشروع النهضوي العربي الذي راهن على إمكانية النهضة انطلاقاً من الفكر الإنساني التنويري النظري، دون الانتباه إلى فكرة الجدل المنهجي بين التحديث الذي يتم في أطر التقنية والعلم والاختراع والحداثة التي تتم في أطر الفكر والفن والأدب، وهذا ما يجعله وكعادته دائما في تقديم الإجابات يقدم بعد هذا التشخيص الواقعي جداً والعلمي يقدم روشتته: ولهذا وحتى نحقق آمالنا في مجتمع مدني ينعم بالتسامح والحرية وحقوق الإنسان.. علينا أن نواجه كل هذه العوائق، وعلينا أن ننتبه إلى الحلقة المفقودة في ثقافتنا، ألا وهي أن العلم مصدر التقدم ومنبع التسامح الاجتماعي. وهنا مرة أخرى لا يعني العلم لديه إنشاء المدارس والجامعات فقط ولا إرسال البعثات الدراسية للدراسة في الخارج، ولا استيراد أحدث وسائل التقنية، لكنه مشروع لتوطين العلم يلخصه في الآتي:

أن نسعى لوضع جدول زمني محدد لإعادة صياغة المناهج الدراسية لتشمل مادة حقوق الإنسان ولتفسح مساحة أكبر للعلوم الطبيعية وتاريخها إضافة إلى رعاية البحوث العلمية الجادة باعتبار روح البحث تعني المراجعة المستمرة لكل

المواضعات والقناعات في ضوء ما يستجد ... وهنا لا يتطرق المفتي لطرق التدريس والوسائل التعليمية الحديثة التي تجعل من الطالب مشاركاً أكثر من كونه وعاءً للتلقين، إضافة إلى أن معظم البحوث في العالم المتطور تجرى في الشركات الخاصة أكثر من الجامعات بسبب التنافس الاقتصادي ومتطلبات السوق وهذا متأت عن الثورة الصناعية الكبرى وترك مبدأ المبادرة للقطاع الخاص كي يطور آليات ونوعية إنتاجه.

لكنه يعود في **الفصل التاسع** لتدارك هذا المفهوم عبر اختصاره لمحصلة ما أشار إليه في عدة نقاط تتعلق بضرورة تأسيس قاعدة معرفية محلية تحقق تآلف المواطن مع العلم والتقنية (فتوطين العلم لا يتم فقط باستعارة المناهج الدراسية، أو حتى المصانع والعلم ليس مجرد كاتولوجات، أو أدوات تستعمل بجهل كامل لآليتها وطرق صيانتها وكيفية إصلاحها) ـ كما أنه لا بد من الالتفات إلى البيئة الحاضنة بكل أبعادها (وهذا يعني غرس قدر هام من التسامح والانفتاح الإيجابي نحو الآخر الأجنبي مع الحفاظ على المصلحة القومية) إن خلق النفسية الشعبية الجديدة التي يشكل التفكير العلمي والتقنية جزءاً من تكوينها وإتاحة المناخ الثقافي العام لاحتضان هذه الذات تشكل لدى المفتي مفاصل التطور الحضاري بكل أبعاده، حيث العقل العلمي عميق الصلة بقيم أخلاقية عديدة تنتج في مجملها مجتمعاً على قدر وافر من التطور وانضباط السلوك، وهذا ما يذهب إليه باشلار في كتابه ـ تكوين العقل العلمي ـ حيث يقول: (لابد لحب العلم من أن يكون نشاطاً نفسانياً ذاتي التوارث، وفي حالة التقنية التي يحققها تحليل نفساني للمعرفة الموضوعية يعتبر العلم جمالية العقل) وهذه الجمالية البناءة هي ما يسعى إليها كتاب توطين العلم الذي مراراً كان يكرر برنامجه لتحويل العلم إلى جزء من تكوين وجدان المجتمع وأخلاقياته، وكل هذا كما يقول المفتي، يتطلب وجود نخبة ذات ولاء لمجتمعها متفتحة ومستنيرة في كل قناعاتها.

وأخيراً فإن هذه المعادلة الصعبة تجعلنا في حيرة منهجية عبر سؤال جدلي طالما راود المفكرين في منطقتنا، هل التقدم العلمي وروح الابتكار والتطور التقني هي التي تؤسس للتسامح والديمقراطية أم العكس، أم هي علاقة متوازنة ومتوازية وفي هذه الحالة من أين نبدأ.. إنني أرى شخصياً أن ثورة الاتصالات الهائلة التي نعيشها الآن والتي تمثل الصدمة الرابعة للعقل الإنساني ستعمل على تفتيت بنى الأنظمة الشمولية عبر نشر المعرفة والخبر باعتبارها تكسر احتكارهما وتجعل العقول بما فيها العقول المستهلكة في حالة صدام مباشر مع إنجازات العلم المبهرة كما أنها تهدد بامتياز نرجسيتنا التاريخية البيانية وتطرح

قيم إنسانية بديلة عن التي نتغنى بها، وتنعش حالة الشك في تاريخنا الذي يحتاج إلى إعادة قراءة من شأنها أن تغير الصورة المغلوطة عن الذات وعن الآخر، إن ثمة سلطات متعددة في مجتمعاتنا يشكل التطور الاجتماعي تهديداً لكيانها ومصالحها وستدافع بما أوتيت من قوة على تكريس واقع التخلف والاستكانة، لكن لا يمكن أن تصمد أمام هذا الانسياب المعرفي ورغبة العالم في التوحد عبر مكوناته الأساسية، من المواد الخام، والتقنية، والسوق، والتي في مجملها ستجرف الجيوب المعزولة والحدود التي تحمي الدكتاتوريات بحجة السيادة، فلا إمكانية الآن لنبقى أحياء إلا بالاندماج في اقتصاديات العالم وتنميته وهذا لن يتأتى إلا بالاندماج في آلياته السياسية الحديثة بكل قيمها التي هي في الواقع وليدة كل الاجتهادات البشرية التي شاركت فيها الحضارات كافة فوق هذا الكوكب، إن أهم ما في كتاب المفتي أنه يضع إصبعه على الجرح النازف في وجداننا وأنه يذهب مباشرة ودون مواربة لطرح أسئلته المهمة وأجوبته الإجرائية دون عواطف وبلغة علمية، والأهم من ذلك يعتبر ـ دون تردد ـ أن الحضارة الغربية هي نموذجه الأهم الذي يجب الاستفادة مما حققه حيث تجارب مثل اليابان وسنغافورة أثبتت إمكانية هذا التوجه عبر التخلص من عديد الأوهام التاريخية والعاطفية في نظرتها لذاتها وللآخر الغربي، ذاهباً إلى أن الإسهام في العلوم والتطور التقني أو ما يسميه توطين العلم يؤكد على التمسك بالهوية والروح القومية، بينما الاستهلاك المجاني لمنتجات الغرب كما يحدث الآن هو الذي يهدد في الواقع هويتنا واحترامنا للذات.

قُبلة الككلي بالفرنسية



يعتبر القاص "عمر أبو القاسم" من بين أبرز كتاب القصة القصيرة في ليبيا والوطن العربي ولقد حظيت نصوصه القصصية باهتمام النقاد والكتاب الليبيين والعرب لما تميزت به من تقنيات أسلوبية ولغوية شكلت سمة متفردة لتجربته الإبداعية التي انطلقت مع بداية السبعينات على صفحات المجلات والصحف الليبية.

ولأهمية تجربة "عمر الككلي" القصصية قام المترجمون الفرنسيون "إدغار فيبر" و "ميشيل كوتو" بترجمة مجموعته القصصية "صناعة محلية" إلى اللغة الفرنسية تحت عنوان "القبلة التي ارتمت في البحر" وصدرت هذه الترجمة سنة 2004 عن منشورات جامعة تولوز الفرنسية. وبمناسبة صدور هذه الترجمة كان من المفترض أن يقيم المركز الثقافي الفرنسي بطرابلس احتفالية لتكريم القاص "عمر أبو القاسم الككلي" صيف سنة 2004، ولكن للأسف لم يتح لهذه الاحتفالية أن تقام، وذلك بسبب الضغوط التي مارسها أمين الثقافة السابق على المركز الثقافي الفرنسي حتى لا تقيم هذه الاحتفالية.

وفي نفس السياق تم التعتيم في وسائل الإعلام الليبية على هذا الحدث الثقافي الذي يعرّف بالإبداع الليبي ويسهم بنشره بين الناطقين باللغة الفرنسية.

"عراجين: أوراق في الثقافة الليبية " تنشر فيما يلي مقدمة المؤلف للطبعة الفرنسية بالإضافة إلى الكلمة التي كان من المفترض أن يلقيها مستشار التعاون والنشاط الثقافي بالسفارة الفرنسية بالإضافة إلى التعريف بالمترجمين.

عراجين

كلمة: كريم الحاجي (*)

أحيي بسعادة شديدة مبادرة السيد ميشال كوتو والسيد إدغار فيبر لقيامهما منذ فترة وجيزة بترجمة مجموعة من القصص القصيرة للكاتب" عمر أبـو القاسـم الككلي، كان ميشيل كوتو أستاذاً للغة الفرنسية ومسئولاً عن التواصـل الثقـافي الفرنسي بجامعة قار- يونس كما أنه عضو فريق الباحثين بمركز دراسات العالم العربي وآسيا الذي يديره السيد فبير. لا يمكنني أنا والسيد غيغي-بولونيي إلا أن نشجع باحثينا وإخصائيينا المهتمين بالعالم العربي على ترجمة عمل أدبي ليبـي حديث، وتأتي هذه الترجمة في سياق مشروع أوسع للتعاون، ينهض به كل مـن المعهد الثقافي الفرنسي بطرابلس ومركز دراسات العالم العربي وآسيا، ستشـمل فيه حركة الترجمة كتاباً لليبيين آخرين.

اختار المترجمان قصاصاً ليبياً لتقديمه للجمهور الفرانكوفوني هو "عمر أبو القاسم الككلي" الذي لم يعد تميزه بحاجة إلى تعريف. ويمكن لهـذه المجموعـة القصصية في طبعتها الثنائية اللغة أن تكـون ذات فائـدة للنـاطقين بالفرنسـية والمستعربين الراغبين في الاطلاع على الأدب الليبي الذي لا يُعرف عنه شـيء حالياً.

إن مجموعة القصص التي يقدمها كاتبنا تعبير عن الحلم والواقـع، فـي آن واحد، اللذين يشكلان نسيج الأدب. وبتبنيه شكل القصة القصيرة يبرهن عمر أبو القاسم الككليً على سيطرته الكاملة على هذا الفن، فن الإيجاز، حيـث تفـاجئ النهاية القارئ. فخاتمة القصص تكون دائماً غير متوقعة وحاسمة، بفعـل سـرد تكون فيه كل المفردات مختارة مثلما هو الشأن مع قطع الفسيفسـاء، ولـذلك لا يستطيع من لا تربطهم علاقة وثيقة بهذا النوع الصعب، اكتشاف حبكة الحكايـة العادية، البسيطة والبسيطة جداً بدون شك.

لكن هذه البساطة متسهدفة، منقب عليها ومشغولة مثل منحوتـة دقيقـة. إن إعطاء الانطباع بالسهولة هو في الواقع فن لا يتقنه إلا قلة من الكتاب. لا داعي إذن للبحث عن الحبكة بصفحة او صفحتين!. الأساس هو بناء عنصر التشـويق الذي سيكشف في آخر جملة.

(*) مستشار التعاون والنشاط الثقافي بسفارة فرنسا بطرابلس.

وسواء تعلق الأمر بالحلم أم بالواقع لا يمكن لكتابة الككلي أن تترك القارئ الحديث المهووس بالسرعة لا مبالياً. فخلافاً للروايات البلزاكية ذات مئات الصفحات والوصف الذي ما ينفك يقطع الحكاية، تكون القصة القصيرة عبارة عن صور مكثفة متحركة أحياناً وثابتة أحياناً أخرى حيث يتبدل مسار الانفعال عند منعطف كلمة أو جملة. كل هذه الخصائص التي يتطلبها تكنيك القصة القصيرة يتوفر عليها عمر الككلي ويقدمها لنا في لوحات من الحياة العادية لشخصيات مجهولة الهوية لكن أكثر من ليبي يمكنه أن يجد فيها نفسه، ونحن أيضاً يمكننا ذلك. فمن منا لم يحلم بقبلة مسروقة، من منا لم يتجاوز خيبات أمله بتحويل اهتمامه إلى شيء آخر، من منا لم يحلم بحبيبة مستحيلة، من منا لم يتمن غداً أفضل... استنشاق الهواء النقي والنظر إلى البحر.

تمس مواضيع عمر الككلي المدونة الكونية عندما تقتحم كتابته الأمل والرجاء خيبة الأمل والمرارة، الحلم والاستيهام. وبهذا يزول الإطار الليبي الضيق بسرعة ليسع أفق كل منا.

لم يبق لنا إلا أن نتمنى أن يقدم لنا كاتبنا مجموعات أخرى، آملين أن تتوطد الروابط القائمة بين مركز دراسات العالم العربي وآسيا والمعهد الثقافي الفرنسي مستقبلاً بالمشاركة في مشروع للتعاون بين ليبيا وفرنسا، وسيكسب هذان البلدان الكثير بالتعرف إلى بعضهما أكثر ومواصلة ذلك على نحو وطيد.

مقدمة المؤلف للترجمة الفرنسية (*)

إنه لمن دواعي غبطتي الفياضة أن يصدر كتاب لي باللغة الفرنسية. وبهذه المناسبة أحب أن أبدأ هذه المقدمة بتوجيه خالص شكري إلى السيدين إدغار فيبر وميشيل كوتو، اللذين تفضلا بالترجمة، وإلى الذين رعوا هذا المشروع كما أحب أن أشكر السيد كريم الحاجي، مدير المعهد الثقافي في طرابلس، ونائبه السيد فليب غيغي-بولونيي، اللذين أتاحا لي، من خلال اكتشافتهما للسيد فبير للقيام بنشاطات ثقافية في ليبيا، فرصة اللقاء به. ولا يفوتني في النهاية، أن أشكر أستاذي وصديقي الأديب الكبير الدكتور علي فهمي خشيم، أمين رابطة الأدباء والكتاب الليبيين، الذي زكاني لدي السيد فبير وحثني على إعطائه كتاباتي.

(*) تنويه: نشكر الأستاذ سالم أبو القاسم شلق أستاذ اللغة الفرنسية بالجامعات الليبية الذي تفضل بترجمة هذا التقديم.

أتوقع أن يكون القراء الفرنسيون، بمن فيهم أولئك الذين يقرأون باللغة العربية، لا يعرفون أي شيء عن الأدب الليبي، فيما عدا بعض كتابات الروائي إبراهيم الكوني الذي أصبح ذا شهرة عالمية. وهذا أمر طبيعي جداً لأن هذا الأدب لأسباب ليس هنا مجال شرحها مجهول للأسف الشديد حتى من قبل الغالبية الساحقة من القراء العرب.

لذا أريد أن أغتنم هذه الفرصة لأؤكد للقارئ الفرنسي عموماً ولأولئك المهتمين بترجمة الأدب العربي الى الفرنسية، على وجه الخصوص إلى أنه يوجد كثير من الإبداع الأدبي الليبي خصوصاً في مجال القصة، جدير بالترجمة إلى الفرنسية، ما دمنا نتحدث هنا إلى فرنسيين.

إن مترجمي الأدب الذين يقومون بترجمة آداب الشعوب الأخرى إلى لغات شعوبهم إنما يسهمون بعملهم هذا إسهاماً لا يقدر في مد جسور التقارب بين الثقافات وبالتالي تعزيز إمكانيات التفاهم الخلاق بين الشعوب.

وعليه أؤمن أن توجيه اهتمام أعمق من قبل المستعربين الفرنسيين إلى ترجمة الأدب العربي من مختلف بلدان الوطن العربي، إلى الفرنسية هو أمر شديد الحيوية يسهم في تنقية العلاقات بين ثقافتينا وأمتينا. إذ لا ينبغي في رأيي أن يظل التدفق من جانب واحد بحيث يكون المثقف العربي يعرف الكثير عن الثقافة الفرنسية والأدب الفرنسي، ولا يعرف المثقف الفرنسي (باستثناء القلة النادرة) إلا القدر اليسير عن الثقافة العربية والأدب العربي أو لا يعرف شيئاً على الإطلاق.

إن علاقة المثقفين العرب، الذين اختاروا قيم الحداثة، بفرنسا هي علاقة ذات جانب روحي إذا جاز التعبير فرغم أن لفرنسا ماضياً استعمارياً معروفاً في عديد من البلدان العربية، وأن بشاعات بغيضة اقترفت في هذه البلدان بالذات في الجزائر، إلا أن المثقف العربي الحديث يصفح عن كل ذلك ويعتبر أن جوهر فرنسا وحقيقتها الدائمين والفاعلين في تاريخ التقدم البشري ماثلان ليس في تاريخها الاستعماري، وإنما في الفلسفة الفرنسية وعصر الأنوار الفرنسي وقيم الثورة الفرنسية والمنهج العلمي وعلم الاجتماع والأدب الفرنسي والمدارس النقدية الأدبية الفرنسية والحرية والعلمانية والديمقراطية وحقوق الإنسان. وهي رؤية يعود الفضل في بلورة الجانب الأعظم منها الى المترجمين العرب الذين نقلوا إلى العربية كماً هائلاً من التراث الثقافي الفرنسي.

مما ورد في كلمة الغلاف:

" يقدم لنا عمر أبو القاسم الككلي، الحرفي الحاذق في مجال القصة القصيرة في هذه المجموعة لمسات ختامية تفاجئ القارئ دوماً بمزيج من الواقع والحلم".

معلومات عن الكتاب:

المجموعة المترجمة هي في الأصل مجموعة الكاتب المسماه "صناعة محلية" والتي كانت قد صدرت أولاً بالقاهرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1999 ثم صدرت في طبعة ثانية عن الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان سنة 2000 الترجمة الفرنسية بعنوان Le baiser Qui se jeta dans la mer القبلة التي ارتمت في البحر "وصدرت بداية هذه السنة عن دار النشر الفرنسية AMAMCEMAA التابعة لمركز دراسات العالم العربي وآسيا (المعروف اختصاراً بـ CEMAA بجامعة Toulouse le Mirail بمدينة تولوز الذي يديره إدغار فيبر أحد المترجمين، وذلك بالتعاون مع المعهد الثقافي الفرنسي بطرابلس.

يضم الكتاب اثنتين وعشرين قصة ويبلغ 127 صفحة من القطع المتوسط في طبعة ثنائية اللغة.

معلومات عن المترجمين:

- إدغار فيبر Edgard webr: مختص في شؤون الشرقين الأدنى والأوسط ومؤسس قسم اللغة العربية بجامعة تولوز لي ميراي ومدير مركز دراسات العالم العربي وآسيا بها. من مؤلفاته "كلام عربي وأفريقي"،" عنف في سر القول"، "ألف ليلة وليلة" و"قراءات ومعان".
- ميشيل كوتو Michel Quitout: مختص في اللسانيات وخبير في اللهجات المغاربية. صاحب العديد من المؤلفات المرجعية حول تحليل وتدريس اللهجات العامية.

حلقة نقاش حول جدلية العلاقة بين الديمقراطية وحقوق الإنسان

على هامش الاجتماع التمهيدي لتأسيس شبكة عربية لحقوق الإنسان والديمقراطية إقيمت حلقة نقاش تحت عنوان:" الديمقراطية وحقوق الإنسان: جدلية العلاقة."

وذلك بفندق باب البحر "بمدينة طرابلس" من مساء يوم الاثنين 2006/03/20 وتحدث في هذه الحلقة الأساتذة:

1. **د. عبد الحسين شعبان:** المفكر والناشط في مجال حقوق الإنسان والمجتمع المدني ورئيس الشبكة العراقية لثقافة حقوق الإنسان.
2. **الأستاذ إدريس ابن الطيب**، الشاعر والصحفي، وعضو جمعية حقوق الإنسان بالمؤسسة.
3. **د. خالد المياح:** الأستاذ الجامعي بالجامعة المستنصرية و رئيس مركز دراسات حقوق الإنسان بالعراق
4. **الأستاذة أم العز الفارسي:** أستاذة علوم سياسية بجامعة قاريونس وعضو جمعية حقوق الإنسان بالمؤسسة.

وقد تحدث د.عبدالحسين شعبان عن مسيرة حقوق الإنسان منذ ما يعرف **بالجيل الأول** والمتمثل في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان في العاشر من ديسمبر عام 1948، تلاه الجيل الثاني المتمثل في صدور العهد الدولي للحقوق المدنية والاقتصادية والثقافية والذي دخل حيز التنفيذ عام 1976.

وتوِّج الجيل الثالث في مسيرة حقوق الإنسان بالحق في التنمية للشعوب والبلدان النامية وحق الفرد في التنمية في آن، الي جانب الحق في السلام على مستوى الشعوب والافراد والحق في بيئة نظيفة، والحق في التنمية العلمية والمعلوماتية.

أما الجيل الرابع فيتمثل في الديمقراطية، موضحاً بأنها مكمل لحقوق الانسان، فلا تكمل حقوق الانسان في غياب الديمقراطية.

ومن هنا جاءت دعوات الإصلاح، مضيفاً بان الاصلاح الذي ننشده ليس ذلك الذي يطرح الغرب تحت مسمى الشرق الأوسط الكبير.. فلا لاصلاح كما يراه المتحدث هو جزء من صيرورة وتطور وازدهار شعوبنا العربية، ولِه تاريخ في بلداننا حيث طالبت به الحركة الإصلاحية العربية ودفعت ثمنا باهظا في سبيل

المطالبة به. وهو جزء من مسار دولي وصيرورة لشعوب العالم، إنه ذلك الإصلاح الشامل.

وتناول المتحدثون مسألة جدلية العلاقة بين حقوق الإنسان والديمقراطية منوهين إلى أن الارتباط بينهما هو ارتباط تحقق و ضرورة، فلابد من وجود الأسس الصحيحة التي يقوم عليها البناء الديمقراطي في المجتمع بما يحقق المشاركة السياسية الفاعلة وسيادة القانون وإقرار حق الاختلاف وبناء المؤسسة القضائية على أسس تحقق العدالة وفقاً للقانون والمعايير الدولية المعتمدة، الأمر الذي يشكل مناخاً إيجابياً تتعزز من خلاله حقوق الإنسان ومتطلبات المواطنة الحقيقية.

كما أشار المتحدثون إلى بعض الوقائع التي تشكل إخلالاً واضحاً في تحقيق مبدأ الديمقراطية وسيادة القانون.. منها على سبيل المثال موضوع حل رابطة الأدباء والكتاب بقرارات إدارية معيبة من الناحية القانونية. كذلك أثير موضوع حرية الصحافة واستقلال الأداء الصحفي والعيوب التي يتضمنها قانون المطبوعات.. إضافة إلى إثارة موضوع حل نقابة المحامين بنفس آلية القرارات الإدارية التي لا تلبي شروط القرار الإداري الصحيح نظراً لمخالفتها للقانون.

كما تعرض المتحدثون إلى القانون رقم 19 للجمعيات الأهلية الذي يفتقر إلى الأسس التي تضمن قيام منظمات للمجتمع المدني مستقلة وفاعلة.

وتحدث الأخ ممثل مركز دراسات حقوق الإنسان بالعراق عن وقائع تصفية العقول العلمية العراقية من العلماء وأساتذة الجامعات والناشطين في مجال المجتمع المدني من قبل قوات الاحتلال بغرض تبديد والإجهاز على الثروة البشرية في العراق بعد أن احتلت أرضه ونهبت ثرواته الطبيعية.

ثم فتح باب الحوار أمام الحضور حيث أثيرت مسائل تتعلق بموضوع الحلقة إضافة إلى استقلالية القضاء وركزوا تحديدا على إنشاء المحاكم التخصصية التي أحيلت إليها اختصاصات محكمة الشعب الملغاة، كما أنها تخرج عن ولاية القاضي الطبيعي وتعطى حق الإحالة إلى النائب العام دون أي ضوابط أو معايير موضوعية. وقد ساد النقاش روح من الوضوح والشفافية والمصارحة لملامسة هذه القضايا الحيوية المهمة.

هذا وقد تولى إدارة الحوار د.جمعة عتيقة أمين عام جمعية حقوق الإنسان بالمؤسسة. ولأهمية مداخلتي الأستاذ: إدريس الطيب والاستاذة: أم العز الفارسي في هذه الندوة **ننشرهما في ما يلي:**

دعوة لتشكيل رابطة للكتاب المستقلين

إدريس الطيب

أود أن أشير إلى أن الدولة العربية- منذ بدايات مشاريع التحديث والنهضة- قد تميزت بحالة انفصال شديد وتناقض بين الخطاب السياسي والممارسة السياسية في العلاقة مع المواطن.

فتحت أكثر الشعارات حرية وديمقراطية جرت أسوأ الممارسات القمعية حدة تحت شعار " لا صوت يعلو فوق صوت المعركة " وشعارات أخرى أحياناً، وقد صمت صوت المواطن بانتظار الانتصار في المعركة فلا نحن انتصرنا ولا نحن تمكنا من التعبير عن إحساسنا بخيبة الأمل.

لقد تأكدنا- عبر هذه السنوات- من حقيقة واحدة وهي أن المواطن الذي لا صوت له لا يمكنه ان ينتصر في أية معركة، وان المدخل الرئيسي لهزيمة وطن هو تكميم فم المواطن.

سوف لن أدخل في حديث تنظيري أو في مجال تدقيق المصطلحات، وذلك لأسباب عملية، فيكاد يكون من المجمع عليه تشخيص الوضع الراهن في بلادنا العربية من حيث كونه يتدهور أكثر فأكثر، بحيث يوصلنا لنكون لقمة سائغة لأي محتل، وبذلك يتحتم علينا وبناء على هذا التشخيص البحث في الدواء المناسب لهذه العلل المزمنة.

إن أول القضايا فيما يتعلق بمسألة الديمقراطية وحقوق الإنسان من حيث علاقتهما الجدلية هو أنه لا يمكن للديمقراطية أن تتحقق بدون تمتع الإنسان بكامل حقوقه التي كفلتها له القوانين والمواثيق الدولية، كما لا يمكن لحقوق الإنسان إن تتعين وتتحقق إلا في مناخ ديمقراطي يسمح بحرية التعبير وحرية إنشاء الجمعيات وغيرها من الحقوق التي تجعل من المواطن فعالاً وقادراً على التأثير في محيطه والدفاع عن نفسه ضد الأخطار الخارجية.

سوف أضع بعض النقاط أمامكم من اجل تفتيح الحوار وإثرائه، وهي نقاط إجرائية محددة تتعلق بأوضاع المواطن في ليبيا:

1- مسألة حرية التعبير والصحافة المستقلة، لقد تعرضت مسألة حرية التعبير إلى هجوم شديد من قبل بعض المفسرين الارثودوكس للكتاب الأخضر، بحيث اعتبر التعبير الشعبي نقيضاً للحكم الشعبي ولم يتمكنوا من فهم حقيقة إن التعبير هو أولي على الحكم، بل إن الحكم نفسه يعتبر في حقيقته نوعاً من التعبير، وبهذا أصبحت لدينا في ليبيا أكثر صحافة في العالم ركاكة وخمولاً، وأصبحت الأيدولوجيا هي الجسم الأساسي للعمل الصحفي بل ان الصحافة التي هي مهنة وليست مجرد هواية ليس لديها نقابة بل لديها رابطة مثلها مثل رابطة المعاقين والمتقاعدين، وكأنه ليس لدينا كليات تخرج صحفيين، كما تخرج أطباء ومهندسين.

2- مسألة رابطة الكتاب والأدباء، لقد تعرضت رابطة الكتاب الأدباء في ليبيا إلى الاستيلاء عليها بالقوة من قبل أمانة مؤتمر الشعب العام تحت شعار " إعادة البناء " بشكل يتناقض مع القوانين التي تستند عليها التجربة الليبية الجماهيرية إذ لا يحق لأحد تغيير قيادة الرابطة إلا بمؤتمر عام لكل الأدباء والكتاب، وهو الأمر الذي لم يحصل، بل تم تغيير حتى شروط العضوية على أساس من تقييم الكتاب والأدباء حسب آرائهم الفكرية، وبحيث لا تشمل هذه العضوية الكتاب والأدباء الذين دخلوا السجن لأسباب سياسية، وهذا وارد في التعميم الصادر عن أمانة مؤتمر الشعب العام والمرفق بقرار ما يسمى " بإعادة البناء ". لقد أدى هذا التصرف غير القانوني بالاستيلاء عنوة على رابطة الكتاب إلى إقصاء كل الكتاب والأدباء غير المدخنين واعتبارهم لا يستحقون العضوية مهما كانت قيمتهم الأدبية والفكرية، وتقديم العضوية المجانية لعدد من الأكاديميين (وأقول أكاديميين تجاوزاً فقط بحكم الشهادة) دون ان تكون لديهم في تاريخهم أية انجازات أدبية أو فكرية.

لقد تعرضت رابطة الصحفيين ونقابة المحامين الى نفس المصير وأعيد بناء هيكليتيهما بشكل لا يحترم القوانين المرعية سواء منها الدولي أو المحلي، وبذلك فإنني كعضو سابق في رابطة الأدباء وعضو سابق في رابطة الصحفيين لا أجد أمامي إلا أن أدعوا كل الكتاب والمثقفين الليبيين الذين تم إقصاؤهم عن رابطتهم بشكل غير شرعي الى العمل على تأسيس رابطة جديدة تسمى " رابطة الكتاب والمثقفين المستقلين " تكون عضويتها للكتاب والمثقفين الذين دخلوا السجن ولم يعودوا صالحين لعضوية الرابطة الرسمية القائمة، وكذلك الكتاب والمثقفين الذين يعتبرون أن إقصاء أي مثقف أو كاتب بسبب مواقفه الفكرية أو تجربته الحياتية

أمر مرفوض من حيث المبدأ وأن من يقبل بإقصاء الآخر يقبل عملياً بإقصاء نفسه.

لكنني اعلم إن هناك عقبة كئوداً تسمى القانون رقم 19 بشأن تأسيس الجمعيات الذي يضع شروطاً تعجيزية لتكوين أية جمعية أو رابطة، بل ان الموافقة او الرفض بشأن تأسيس جمعية تختص بها أمانة مؤتمر الشعب العام التي هي طرف في هذه المشكلة بإصدارها قرارات تتعارض حتى مع طبيعة النظام الجماهيري، ولذلك فلا بد من المطالبة بتعديل قانون إنشاء الجمعيات تعديلاً جوهرياً يتوافق مع مبادئ الحريات العامة وحقوق الإنسان.

إنني أعود وأؤكد على أنه لا يمكن لأي مواطن ان يتمتع بحقه في المشاركة السياسية دون إن يكون متمتعاً بحقه في التعبير عن آرائه وأفكاره من خلال صحافة حرة مستقلة تقبل بالتنوع وتنفر من الأحادية وتتخلص تماماً من ترداد الاكليشيهات الثابتة، صحافة ليست آسنة راكدة بل تجري كنهر يتجدد بحيث يساهم في تجديد الحياة ذاتها، وهي الصحافة التي نفتقدها تماماً في حياتنا. لقد كتبت مرة مقالاً في مجلة لا منذ أكثر من أربعة عشر عاماً بعنوان "الإعلام.. التلقين أم الحوار؟".

ويبدو لي أن هذا المقال وغيره مما كتبت آنذاك عن الصحافة لازالت صالحة تماماً لإعادة النشر لأننا مازلنا حتى الآن نجرّ هذه المشكلة معنا، وهي مشكلة لا يمكن حلها بتجاهلها ولا تسقط بالتقادم بل إنها تتفاقم كلما مر الزمن، وليس من سبب لذلك كله سوى أن الثوريين الأرثودوكس أو كما سماهم أحد الأصدقاء "سدنة الفكر" لا يستطيعون استيعاب حيوية الحياة وتجددها، وبالتالي فهم كأية قوة رجعية تقف في الباب لتمنع التقدم.

وأخيراً أؤكد أن الكتاب والأدباء الذين تم إقصاؤهم من الرابطة بالشروط المخجلة، لم يختاروا هذا الوضع بل فرض عليهم فرضاً بحيث يتحتم عليهم أن يحضروا شهادة حسن السيرة والسلوك ليصبحوا كتاباً مقبولين في الرابطة، وهو أمر لا يمكن لهم فعله فقد سبق وأن فقدوا عذريتهم بدخولهم السجن من اجل آرائهم، ولذلك فلا مناص أمامهم سوى العمل على تأسيس رابطة مستقلة تجمعهم وغيرهم من الكتاب والمثقفين المستقلين، وتنظم نشاطاتهم وتدافع عنهم بحيث يصبح الواقع الموضوعي هو الحكم في نهاية المطاف، وأعلن أنني منذ هذه اللحظة أعتبر نفسي عضواً في هذه الرابطة المستقلة التي لم تولد بعد.

المواطنة: جدلية المانح والممتن

أم العز الفارسي

تمثل قضية المواطنة الجسر الذي يربط بين العديد من القضايا المطروحة على ساحة الجدل والحوار السياسي الدائر في المجتمع العربي وعلى مختلف المستويات، ويدل ذلك على الارتباط الوثيق بينها وبين أي تحول سياسي، أو اقتصادي، أو مجتمعي يهدف إلى الإصلاح أو قلب الأوضاع والأنماط السائدة.

مفهوم المواطنة ارتبط أيضاً بمفهوم التسامح الذي جاء كنتاج لعصر النهضة والتنوير الذين سادا في أوربا مع القرن السابع عشر، وقام على أنقاض حكم الإقطاع المتحالف مع الكنيسة الكاثوليكية، والذي يسير وفق مفهوم قيمي أحادى، لم يكنِ يؤمن بالعلم والمعرفة والاختلاف، وأسفر ذلك عن صراعات أخذت أنماطاً متعددة منها ما هو إثني ومنها ما هو جغرافي أو مدني، بينما حقيقة الأمر تشير إلي صراع طبقي واقتصادي في جوهره.

هذا الأمر تطلب تدخلاً من رموز عصر التنوير، فتشكل مربع (هوبز، لوك، روسو، منتسكيو) ومنهم انطلق العقد الاجتماعي الذي يحكم العلاقة بين المواطنين والحكام بموجب القانون، حيث تم الاعتراف بالمواطن كينونة مستقلة لها حقوق وعليها واجبات، و أخذت مفاهيم جديدة مرتبطة بالمواطنة تتوالى وتنقح عبر أجيال من القانون الإنساني ولحقه المكملة، بدا بوثيقة حقوق الإنسان الفرنسية، والإعلان العالمي لحقوقك الإنسان والعهدين الحقوقيين الاقتصادي والاجتماعي، والعهدين الاقتصادي والاجتماعي الثقافي، وكذلك العهدين السياسي والمدني العام، واستمرت التنقيحات والإضافات تتوالى منذ عام 1948 إلى عام 1966 لتصل إلى ما أقرته الجمعية العامة للأمم المتحدة أخيراً، يوم الأربعاء الموافق 2006/3/15 وذلك بإنشاء منظمة جديدة لحقوق الإنسان، وتم بأغلبية ساحقة اعتماد (مجلس حقوق الإنسان) ليحل محل لجنة حقوق الإنسان التابعة للأمم المتحدة، وهي اللجنة التي أعدت مسودة الإعلان العالمي لحقوق الإنسان قبل صدوره في عام1948 م. هذا المجلس الجديد يضم في عضويته 46 بلداً ويتألف من أعضاء ينتخبون في اقتراع سري ويحصلون على الأغلبية المطلقة في

الجمعية العامة. ودون دخول في التفاصيل فإن هذا المجلس، وهذا التحديث في أجهزة الجمعية العامة، يدل على خطورة الأوضاع التي يتعرض لها الإنسان، وتهدد حقوقه في العيش الآمن، وسيكون للأمم المتحدة بموجب هذا المجلس مراجعة ومراقبة وضع حقوق الإنسان في الدول الأعضاء ولها بناء على التقارير التي يعدها المجلس أن تعلق عضوية أية دولة عضو فيها يتهم بانتهاكات لحقوق الإنسان.

والمواطنة باعتبارها إحدى التجليات المهمة لحقوق الإنسان، ولا يمكن ممارستها بدون رسوخ ثقافة توضح جملة مضامينها، وهذا يتطلب جهداً دءوباً لمنظمات قوية وفاعلة وقادرة على نشر ثقافة المواطنة، والوعى بها ورصد الانتهاكات التي تعترض تطبيقاتها.

ولأن مفاهيم المواطنة وحقوق الإنسان والدفاع عنها والتعريف بها، هي مفاهيم حديثة في واقعنا العربي، ويشوب استخدامها الكثير من اللبس والغموض ويستدعى الخوض فيها المزيد من البحث والتأصيل، ويستلزم طرح أسئلة ملحة مثل:

- هل يتمتع المواطن العربي بحقوقه وهل يمارس واجباته بوحى منها؟
- هل يلاقي المواطن حقه في الاحترام وهل تحفظ له كرامته في مواجهة أجهزة الدولة ومؤسساتها القمعية المختلفة؟
- هل تتوفر المساواة في ممارسة الحقوق والواجبات، وهل تتوافر وفقاً لها المساواة في العقاب وفي الثواب بين المواطن العادي وبين أصحاب السلطة والنافذين؟
- هل تحقق الخدمات العامة خاصة، التعليمية والصحية وخدمات المرافق العامة والرعاية الاجتماعية على سبيل المثال، احتياجات المواطن، اثم إن انسحاباً تدريجياً للدولة ومؤسساتها يعوق توفرها بالرغم من تآكل وندرة موارد المواطن، والمن عليه بها؟
- هل تعانى بعض فئات المواطنين والمقيمين من انتقاص وفوارق في الحقوق؟
- هل يمارس المواطن حقه في التعبير وفي ممارسة السلطة وتداولها دون تحيز؟
- هل ثمة اهتمام بالتنشئة السياسية والتثقيف الحقوقي في مواجهة اللامبالاة والسلبية وعدم الاكتراث الذي تواجه به الدول حقوق مواطنيها؟

هذه الأسئلة وغيرها تشكل سلسلة لا محدودة، و تحتاج إلى البحث واستلهام الحلول، وعلى منظمات المجتمع المدني أن تقوم بدورها في هذه المرحلة المهمة من تاريخ أمتنا، ذلك لأنها تمثل ساحة مفتوحة للتفاعلات الاجتماعية التي لا تعنى بتحقيق الأرباح، ولا تشارك في الصراع على السلطة السياسية، فلا هي معنية بما يدور في المجال الاقتصادي الذي يتحكم في السوق، ولا هي معنية بالمجال السياسي والتكالب على تداول السلطة، وخوض غمارها، ولكن هذه التنظيمات لا تخرج عن كونها فعاليات اجتماعية تتجلى في عملها قيم ثقافية، وتحتويها بنى مؤسسية، وتمثل ساحة مفتوحة للعمل المجتمعي الذي يتخذ له مساراً تصالحياً، وتسامحياً، لا ينخرط في الأنشطة السياسية، ولا يتصادم مع المؤسسات القائمة، ولا يقبل بآية مساومات، ولكنه يؤمن بالتحاور والشراكة والتعاون من أجل الاستقرار، والإصلاح المجتمعي، والسياسي، وترسيخ قيم ومعايير الخير، وسيادة القانون، وهذا صميم عمل المجتمع المدني وتنظيماته بمختلف اهتماماتها.

وتحتاج هذه التنظيمات المدنية إلى مزيد من التآزر فيما بينها، وقد برزت في السنوات الأخيرة الكثير من الشبكات والتحالفات، وذلك للتأثير، والضغط باتجاه تأكيد الحقوق، ومنع الانتهاك لحقوق الإنسان، ولكنها في معظم نشاطها لم تتجاوز حدود التنسيق، وتنظيم الندوات وإصدار البيانات والمطبوعات، ومع عدم التقليل من جهدها الذي يشكر القائمون عليه، ويثمن عاليا في هذا الاتجاه، إلا أن الوضاع القاتمة لحقوق الإنسان، وحقوق المواطنة، والممارسة الديمقراطية خاصة للمواطن العربي، مازالت مهينة ومحبطة مما يستدعى البحث والتنقيب والتجريب للمزيد من الصيغ الفاعلة، لتستطيع منظمات المجتمع المدني العاملة في هذا المجال تجاوز وضعيتها، والعمل على التكتل الجماعي العربي بتكافل وتنسيق، وبناء كوادر قادرة تستطيع إطلاق التحالفات والروابط والشبكات وإثارة الرأي العام، وتثقيف المواطنين أنفسهم، وتحصين المواطن والأوطان بالإصلاح القانوني والمؤسسي وهو السبيل الوحيد لكفالة المواطنة كحق ينشد وواجب يؤدي هذه قاعدة أساسية، و أرضية صلبة ينطلق منها للعمل، والبناء وممارسة الديمقراطية، كوجه لسيادة الأمة، وهي لن تتوافر دون تأصيل وغرس لروح المواطنة، والانتماء وممارسة سيادة القانون، والمساواة أمامه، والحد من النظرة الأحادية التي تمتهن المواطن، و ترى الواقع على أنه طرف مانح وطرف خاضع وممتن !!

ويأتي العمل على قيام شبكة أو رابطة عربية للمنظمات العاملة في مجال حقوق الإنسان، لتؤكد على أنه لابد من بذل المزيد من الجهد، لتفعيل الدساتير

والقوانين في الوطن العربي، وتنقيحها بما يضمن حقوق المواطنة من الانتهاك، وأنْ تتحولَ التكتلات، إلي جسر يربط بينها من أجل عمل جاد وتكاتف، يخلق جيلاً جديداً مؤهلاً ومدرباً، وواعياً بما يحاك لأمتنا، ولن يكون لها ذلك إلا بغرس قيم الكرامة للمواطن من قبل ومن بعد.

تنويه:

سقط سهواً من العدد الرابع اسم د. على نصار من الدراسة التي بعنوان "استشراف بدائل المستقبل الليبي" والتي شارك في إعدادها مع د.محمود جبريل، فله كل العذر منا.

عراجيم